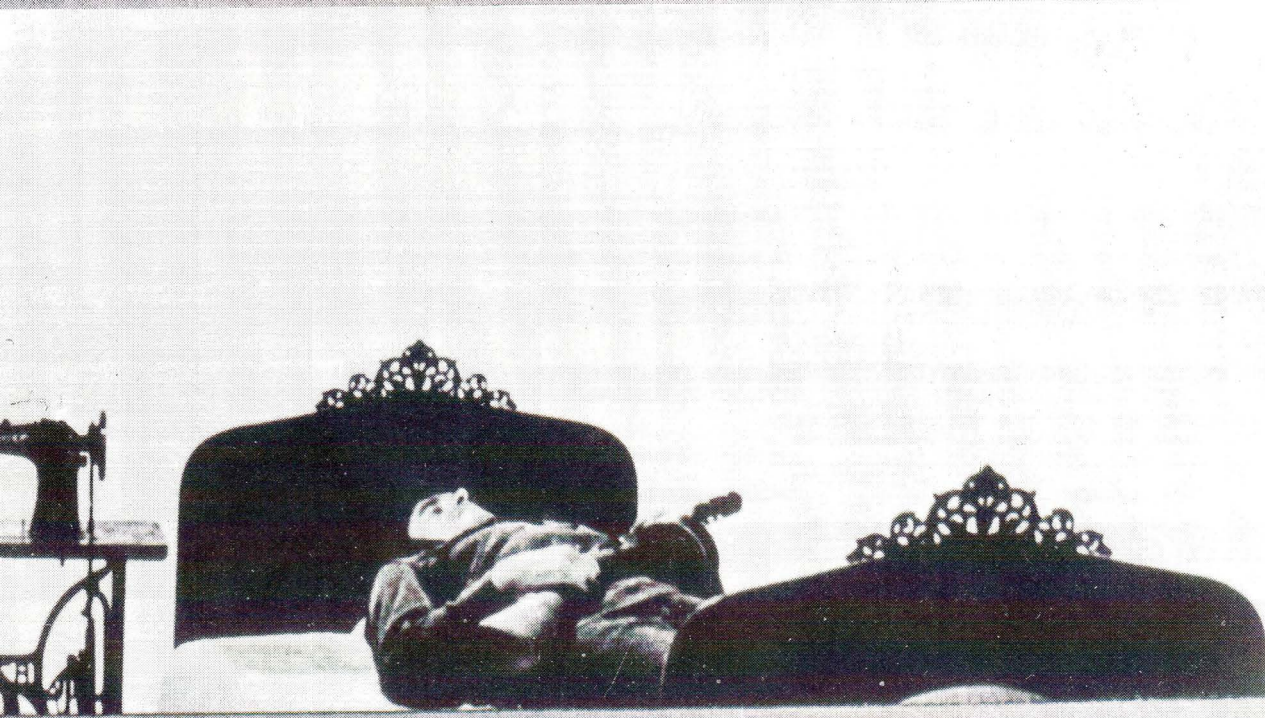
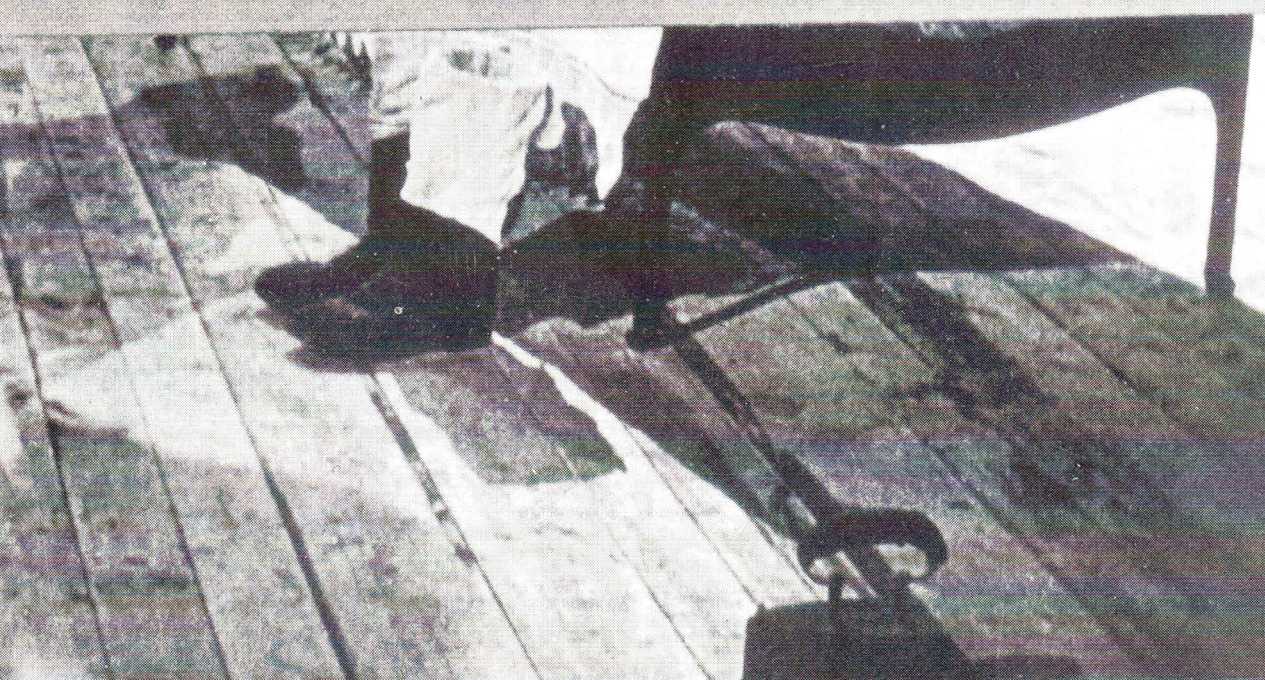
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

«Киевские фрески» (режиссер Сергей Параджанов, оператор Александр Антипенко). Актерские пробы.





Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

12 90

Содержание

Точка зрения

3 **Станислав Говорухин:** «Период полураспада закончился, начался распад»

Свободная тема

8 **З. Миркина.** Иерархия реальности и свобода

Мир души

18 **Зигмунд Фрейд.** Неудовлетворенность культурой

Мемуары и публикации

Памяти Сергея Параджанова
32 **Сергей Параджанов.** «...чтобы не молчать, берусь за перо»
41 **Сергей Параджанов.** Киевские фрески (сценарий)
55 **Татьяна Деревянко.** Вернемся в 1965-й...
62 Письма в Зону
64 **Александр Антипенко:** «Его девиз был — отдавать»
68 **Сергей Параджанов.** Экспромт

Диалог с читателем

69 **Светлана Махлина.** День, который всегда со мной
71 **Галина Бойко.** «Я просто люблю Сталина...»

Теория, история

73 **Анатолий Латышев.** «Группа читателей» — это был Сталин

Мемуары и публикации

84 **Г. М. Козинцев.** Из рабочих тетрадей. 1971—1973
94 **Сим. Дрейден.** Полвека с Козинцевым
99 **Иосиф Хейфиц.** Взлет и падение «Моей Родины»

104 **Н. Игнатьева.** Скрепляющие нити

Теория, история

Иллюзион

107 **Евгений Марголит.** «Земля», СССР (1930)
110 **Виктор Гульченко.** «Расёмон», Япония (1950)

За рубежом

Интервью «ИК»

113 Коста-Гаврас, или Признания «пропавшего без вести»

Дискуссии

118 **Андрей Плахов — Кирилл Разлогов.** Канн-90: неоакадемизм versus неоварварство

Необязательные заметки

129 **Петр Шепотинник.** Идеалисты с «Малой земли»
131 **Анкета «ИК»**
135 **Досье «ИК»**

Сценарий

137 **Владимир Кунин, Ким Рыжов.** Чокнутые
170 **Фильмография**
173 Содержание журнала «Искусство кино» за 1990 год

In this issue :

Talk with Soviet film director Stanislav Govorukhin (p. **3**)
Zinaida Mirkina. "The Hierarchy of Reality And Freedom". (p **8**)
Zigmund Freud. "Unsatisfaction Of the Culture" **(p. 18)**
Materials about outstanding Soviet film director Serquey Paradzhanov **(pp. 32, 41, 55, 62, 64, 68)**
Stalin and Soviet cinema : new facts **(p. 73)**
Grigory Kozintsev. The Note-books. 1971—1973 **(p. 84)**
Simon Dreiden. With Kozintsev for half of century **(p. 94)**
Iosif Kheifits. About film "My Motherland" banned in Stalin times **(p. 99)**
Review of the new film "The Travelling Bus" by Iosif Kheifits **(p. 104)**
"Illusion":
"The Earth" by Alexander Dovzhenko **(p. 107)**
"Rachomon" by Akira Kurosava **(p. 110)**
Interview with French film director Costa-Gavras **(p. 113)**
Cannes-90 **(p. 118)**
"Interfest-90" **(p. 129)**
Dossier "IK" **(p. 135)**
"The Nuts". The script by Vladimir Kunin and Kim Ryzhov **(p. 137)**
Filmography **(p. 170)**
Contents of "IK" for 1990 **(p. 173)**

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Художественный редактор
Мишунина Л. В
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 26.09.90.
Подп. к печати 11.11.90.
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 18,68
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 1991
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Станислав Говорухин:

«Период полураспада закончился, начался распад»

Беседа автора фильма «Так жить нельзя» и поэта Игоря Кохановского

— Станислав Сергеевич, вы, конечно, знаете, что самые жаркие споры, вызванные фильмом «Так жить нельзя», кипят вокруг мысли о том, что партию надо судить как преступную организацию. «За геноцид против собственного народа», как сказал кто-то из народных депутатов на российском съезде. И вот в статье «Порвать «цепь зла» консультант международного отдела ЦК КПСС Валентин Александров («Советская культура», 1990, 23 июня) задается такими вопросами: «Кого же судить предлагает автор фильма? Ту партию, которую расстрелял Сталин? Или ту, которая восстала после его смерти? Ту, которая была при Ленине? Или ту, которая сейчас на четверть состоит из людей, вступивших в нее после смерти Брежнева! А потом, почему надо судить только партию, а не Советы, профсоюзы и комсомол — всех, кто что-то делал для этого строя! Кто же тогда окажется на скамье подсудимых, а кто за столом судьи? Ответ может быть парадоксальным, если исходить из текста фильма: на скамье подсудимых — весь народ (...) а за столом трибунала разве что один автор фильма». Что бы вы, Станислав Сергеевич, ответили на это консультанту отдела ЦК КПСС?

— Ну, во-первых, я бы сказал, что судить надо и тех и этих. И тех, кто расстрелян,— тоже. Кстати, суд посмертный может оказать на общество благотворное влияние. Я считаю: необходимо судить убийц царской семьи. Необходимо, хоть их давно уже нет на земле. Хотя в своем фильме я не призываю к уголовному суду над партией, я говорю, что, может быть, не надо вступать на путь слепой мести, цитируя академика Сахарова, тем более что нравственный суд над партией уже идет. Этот суд необходим. И над теми, кого уже нет, и над теми, кто есть. Нужно судить и Советы, и профсоюзы, и комсомол, потому что у нас не было других власть имущих организаций, кроме партии, как бы они ни назывались. Клевреты и помощники не играли никакой самостоятельной роли и выполняли указания партии. Живые или мертвые, партийные преступники должны быть осуждены. Тем более если говорить о тех, кто вступил при Брежневе или после Брежнева. Они уже знали, в какую партию вступают. До войны, в годы революции мно-

Публикуется с разрешения редакции передачи «Поверх барьеров» радиостанции «Свобода».

гие вступали по убеждению, скажем, люди из народа, крестьяне, рабочие. Недостаток образования, узкий кругозор, наивная вера в торжество коммунизма... Если человек вступил по убеждению, что ж, его можно понять, тем более что это оставляет надежду, что когда-то он должен одуматься. Но те, кто вступил ради карьеры, они тоже должны быть осуждены нравственным судом. Вопрос этот очень сложный, и здесь, я думаю, нужно говорить о руководстве, а не о рядовых членах. Наше общество было так «мудро» организовано, что, не будучи членом партии, ты часто не мог заниматься любимой работой. Например — дипломат. Если ты не член партии — ты не можешь заниматься дипломатией, хотя у тебя к этому призвание и ты знаешь сто языков. Защищать родину не членам партии тоже можно с оговорками. Кто бы тебя назначил командиром подразделения, если ты не член партии. Вопрос чрезвычайно сложный, и, конечно, автор этой статьи передергивает, он не убедителен, не говоря о том, что и скучен. Ясно одно — человек очень хочет защитить партию любыми средствами. И ничего у него не получается и не может получиться.

— В той же статье В. Александров добавляет, что называется, попутно: «Нюрнбергский процесс осудил не партию, а главных нацистских военных преступников, нацизм был осужден как человеконенавистническая идеология гитлеризма». Как бы вы назвали идеологию, которая выводит нравственные законы из интересов классовой борьбы, отдавая одному классу общества предпочтение перед остальными? Как можно назвать идеологию, утверждающую, что нравственно все, что служит укреплению коммунистической власти?

— Так бы и назвал. Назвал бы ее антинародной. И, конечно, есть здесь и главные преступники. Говорить обо всех членах партии бессмысленно. Должны быть осуждены посмертно или вживе именно идеологи, проводившие эту бессмысленную, антинародную линию. То, что партия антинародна, сегодня уже ни для кого не секрет. Это же весь народ знает. Можно выйти с микрофоном на улицу и спросить каждого. Кто-то, может, замнется, кто-то испугается и ответит обтекаемо, но никто не скажет, что партия служит интересам народа, слава КПСС и так далее. Нет таких людей. Антинародную ее сущность особенно обнажил и XXVIII съезд, и конференция Российской компартии, обернувшаяся ее учредительным съездом. По телевидению, в интервью с прохожими на улицах отлично видна была реакция народа. Люди возмущены, они видят, что партия, которая завела страну в тупик, сегодня не одумалась, не покаялась, ничего не осознала и ведет их туда же.

— Мне понравилась, в кавычках, конечно, понравилась, фраза одного ленинградского функционера. По телевидению шел какой-то очередной «мост», речь зашла о покаянии, и он сказал: «Время покаяния уже прошло!»

— Да, они не понимают, что Страшный суд впереди. И они толкают ход развития событий именно к этому Страшному суду. Не знаю, каким он будет, но он будет, если не одуматься и не покаяться.

— Это тема для отдельного разговора, к которой мы обязательно вернемся, а сейчас такой вопрос — вы, наверное, слышали по телевидению, что за превышение полномочий власти бывший первый секретарь Пражского горкома КПЧ осужден на 4 года. Суд, который вы подразумеваете в фильме, предполагает тоже какое-то конкретное наказание или это только нравственный суд, общественное слушание, осуждение, дабы избежать повторения подобного в будущем?

— Конечно, я бы на последнем остановился. Я считаю, что новые суды уголовного характера могут нас далеко завести — вернуть в старые времена. Но осуждать чехов за то, что они не могут простить злодеяний, совершенных партийными функционерами, я не имею права. Они так решили, а это лучше, чем оставить без внимания эти преступления.

— Наше общество, похоже, на это не решится. Не решатся даже последовать примеру Монголии, где пленум ЦК МНРП исключил из партии приближенных к Цеденбалу лиц. А у нас все Гри-

шины, Романовы, Соломенцевы и иже с ними прекрасно себя чувствуют.

— Я считаю — они должны остаться в партии. Они, как никто другой, дискредитируют эту организацию. Пусть там и будут. Если партия начнет освобождаться сейчас от таких людей, ее акции повысятся, чего бы не хотелось. Я не верю в партию и никакого укрепления ее не хочу.

— В интервью «Советской культуре» 2 июня вы сказали, что если бы раньше прочитали письмо Ленина о том, как надо расправляться с религиозными деятелями, вы бы не так сняли эту картину. Если подробнее — что значит не так?

— Мы несчастный народ. Мы даже собственную историю узнаем по крохам. Как пайку заключенным, нам выдают отдельные страницы нашей собственной истории. Я раньше только слышал об этом секретном письме Ленина членам Политбюро[1]. И читая его сейчас в нашей прессе, я вижу, что этот человек ведет себя как преступник, который дает инструкции своим подельникам. Вспомните, что он там пишет: чем больше мы расстреляем по этому поводу реакционного духовенства и реакционной буржуазии — тем лучше. Он подстегивает — быстрее, быстрее провести изъятие церковных ценностей, пока не опомнилась мировая общественность, пока не началась Генуэзская конференция... Быстренько расстрелять, расправиться с «черносотенным духовенством», так, чтобы они навеки забыли, что у них есть возможность сопротивляться. Расправиться не только с теми, кто активно борется с новой властью, но и с теми, кто, не участвуя в этой борьбе, не сочувствует большевикам. Вот что пишет наш кумир — Ленин. Прочтя это письмо, каждый нормальный человек ужаснется. Кровь стынет в жилах. И сегодня, когда простой публикацией этих документов уже доказана огромная вина Ленина, его роль в геноциде собственного народа, мы продолжаем клясться под его портретом в том, что будем делать все для блага народа, руководствуясь ленинскими принципами.

— Называя его самым человечным человеком.

— Это безумие. Многие давно знали, что он повинен в тягчайших преступлениях против всего народа, но сегодня уже все должны это понять. И даже закоренелые догматики, у которых не хватает ни ума, ни совести, и они должны понять, но они стараются этого не замечать. Не замечают потому, что он — из их компании. Так что если бы я раньше узнал все эти вещи, в фильме «ленинской» теме было бы уделено гораздо больше места и разговор о нем был бы более резким. Не таким дипломатичным и обтекаемым. Здесь сыграли роль и цензурные соображения, но главное — я тогда недостаточно знал об этой фигуре. Уже после выхода картины я прочел послание патриарха Тихона Совету Народных Комиссаров, опубликованное в нашей прессе. Сильнейший документ, посильнее всего моего фильма. Более образно, более доказательно он говорит о том, о чем говорю и я.

— Предчувствуя, очевидно, наш с вами разговор, я не пошел на премьеру в Дом литераторов, а смотрел «Так жить нельзя» в кинотеатре «Мир», причем билет купил у «жучков» за пять рублей, билетов не было...

— Вот видите, фильм, направленный против преступности, породил волну спекуляции. Мне говорили, что продают даже по десять, по пятнадцать рублей.

— Так вот, когда я выходил, я поймал себя на ощущении, что главная мысль этой картины о преступной сути власти, которая неизбежно порождает волны преступности, захлестывающие наше общество.

— Да, конечно, хотя тут можно сформулировать и по-другому. Власть и созданный ею режим провоцируют преступность или, наоборот,— преступники, захватив власть, создали режим, удобный для осуществления их низменных целей. Имеет место и то, и другое. Сначала преступники создали режим, удобный для себя, а потом этот режим заработал как мощная фабрика производства но-

[1] Речь идет о «строго секретном» письме В. И. Ленина В. М. Молотову для членов Политбюро ЦК РКП(б). См.: «Известия ЦК КПСС», 1990, № 4, с. 190—195.—Ред.

вых поколений бандитов. И даже читая нашу сильно заниженную уголовную статистику, можно с уверенностью сказать, что в ближайшие годы мы перегоним весь мир по преступности. Сейчас уже на улицу страшно выйти не только в столицах, но и в любом маленьком городе, даже патриархальном. На Западе уголовщина локализована в крупных городах, у нас идет обратный процесс. Сейчас каждый житель уже чувствует на себе дыхание уличной преступности, квартирных краж, краж автомобилей, грабежа. Чем дальше от Москвы, тем страшнее. Возьмите Казань, Дзержинск, Уфу, Чебоксары, да любой город. Все страшнее и страшнее.

— Шутили ли вы, когда сказали: «После того, как фильм посмотрит Президент, картину можно будет смыть»?

— Как говорят французы — в каждой шутке есть доля правды. Снимая картину про то, как жить нельзя, я естественно хотел, чтобы ее посмотрели люди, от которых зависит судьба страны: Президент, правительство, Политбюро, народные депутаты, Моссовет, Ленсовет, творческая интеллигенция. Я совсем не предполагал, что простые люди пойдут смотреть этот фильм. Народ, по-моему, так устал от того, что видит это ежедневно в жизни, что пойти и смотреть на то же самое за рубль двадцать на экране — просто нелепость какая-то. И когда я обнаружил, что картина народ трогает, до зрителя она доходит и он не только охотно идет в кинотеатр, но и даже ломится, я раскаялся в своих словах. Рано ее смывать, если картина работает, влияет на общественное сознание. Время ее смоет, конечно. Публицистика — продукт скоропортящийся... В нормальном обществе такой фильм прожил бы год, а у нас при постоянном ухудшении жизни он проживет еще меньше. Боюсь, что через некоторое время картина будет смотреться как лакировочная.

— Дело художника, в данном случае публициста, найти болевые точки общества, привлечь к ним внимание, но все-таки какие конкретные шаги правительства, власти вам хотелось бы в этом направлении увидеть?

— Я уже не надеюсь что-либо ни услышать, ни увидеть. В начале разговора я уже говорил, что политика партии абсолютно антинародна. Сейчас это высказывание уже не нужно доказывать никакими дополнительными аргументами, и так все ясно. И ждать от глубоко партийного правительства каких-то решений, направленных на то, чтобы как-то изменить бедственное положение народа,— бессмысленно. Я надеюсь только на то, что придут к власти какие-то другие люди, не из аппаратной братии. Нормальные, образованные люди, такие, как, скажем, Сергей Станкевич или Юрий Болдырев... Я надеюсь на альтернативную партию, хочу, чтобы она быстрее окрепла. Всеми силами готов способствовать укреплению «Демократической России». Хочу надеяться, что этот процесс пойдет быстро и что-то начнет меняться. Хотя вспоминается Некрасов: «Жаль только жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе». Но все-таки хочется дожить. Тем более что политика «невзирания» на то, принимает народ решения правительства или не принимает, хочет он, чтобы им правила такая партия, или не хочет,— приведет к насильственному ускорению этого процесса. Может, путем взрыва, может, в лучшем случае, «импичмента». И Горбачев, затеявший перестройку, так много сделавший для страны и для каждого из нас, особенно для интеллигенции, для людей творческого труда, сегодня, образно говоря, просто роет себе яму. Очень грустно смотреть на его последние действия, включая указ, как из тридцать седьмого года, о генерале КГБ Калугине, да еще этот реакционный съезд коммунистов. Искренне жаль, потому что начало было замечательное, и в истории он останется как первый человек сверху, решившийся покончить с тем казарменным социализмом, в котором мы жили.

— Такую попытку делал Хрущев.

— Как она закончилась — мы знаем. Он сам начал пятиться назад, и это его погубило. Боюсь, то же самое начинает происходить и с Горбачевым. Все время мы имели правительства, которые вызывали к жизни только новые анекдоты. И вот впервые пять лет назад мы получили руководителя государства, о кото-

ром даже анекдотов не было. Потом появились добрые анекдоты. А сейчас все, похоже, возвращается на свои места, сегодня любой съезд, конференция — все рождает только смех и анекдоты.

— Станислав Сергеевич, как вы думаете, нужен ли фильм «Так жить нельзя» западному зрителю?

— Говоря о предполагаемой аудитории, я как раз забыл упомянуть западного зрителя, который, как мне кажется, романтизирует в чем-то нашу ситуацию. Они еще только начинают отходить от эйфории, сопровождавшей приход к власти Горбачева. Он разрушил «империю зла», устранил реальную советскую угрозу, но сегодня благополучие и счастье человечества будут во многом зависеть от того, что происходит на одной шестой суши. Если люди там будут нищими и озлобленными, это вовсе не гарантирует мира на планете. Во всем мире люди должны понять, что пока у нас есть перспектива гражданской войны, военной диктатуры или тоталитарного режима, они не могут спать спокойно.

Решается вопрос об экономической, материальной помощи Советскому Союзу. Если бы меня спросили, что я об этом думаю, я бы сказал — нет. Пока все находится в таком развале, что любая помощь просто уйдет, как вода в песок. Сегодня дай нам миллиард долларов, он исчезнет, и никто не найдет следа, куда он пропал. Год назад я выступал в одном НИИ и мне прислали записку: «Станислав Сергеевич, в нашей лаборатории выделен новый элемент. Называется социализмий, период полураспада — 70 лет». Такое ощущение, что период полураспада закончился и начался распад. И я уже просто заставляю себя во что-то верить, на что-то надеяться, хотя бы на «Демократическую Россию», которая уж, наверно, демократичней нашей «родной коммунистической партии». И хотя накопилась огромная усталость от постоянных размышлений на эти темы, от тяжелых мыслей о судьбе страны, я не могу сейчас отвлечься от этого разговора. Следующий фильм будет как бы продолжением «Так жить нельзя». Я, правда, не смогу сказать, как жить нужно, но постараюсь рассказать о том, как мы жили раньше и как могли бы жить, если бы не то, что случилось в 1917 году. Может быть, это нас чему-то научит.

Записал А. Титов

З. Миркина

Иерархия реальности и свобода

Я прочитала статью Е. Бича и почувствовала оторопь. До невозможности отвечать. Статья его адресована не мне, а Нине Андреевой. Первое движение было — пусть Нина Александровна и отвечает.

В самом деле, если моя статья — умелая маскировка консерватора, который не хочет, чтобы наше прошлое рисовали одной черной краской... Что тут можно сказать? По логике Е. Бича, кто не согласен с ним, тот должен быть согласен с Н. Андреевой. Третьего не дано. «Кто не с нами, тот против нас». А не получается ли здесь какой-то большевистский антибольшевизм? И я думаю, что пока мы живем по черно-белой логике, мы верные продолжатели того, против чего боремся. Так люди боролись с самодержавием и установили самодержавие в сто раз худшее. Боролись с империей и образовали империю, которая срывала с корня целые народы...

В статье Бича есть немало мест, с которыми я вполне могу согласиться. Ну, например: «Этот открывшийся новый мир вовсе не такой светлый и чистый, как мечталось годами, а совсем другой». Значит, все-таки мечталось о светлом и чистом? В другом месте: «Я могу говорить о нем (о Ленине.— *З. М.*) как о чистом идеалисте только до семнадцатого года». Значит, когда-то Ленин все-таки был чистым идеалистом? А знаете, уважаемый оппонент, ведь кто-то и Вас, пожалуй, обвинит в защите истоков... Мечта о новой справедливой жизни... Вы ее признаете. Только «это было выдумано не Лениным, а задолго до него. И начало, пожалуй, было чистым, это была мечта о равенстве, социальном равенстве человека». Вот оно что. Смотрите, мы договорились до чистого начала... «Но ведь это была иллюзия» — продолжает Бич. Так с кем же Вы спорите? И я говорю, что это была иллюзия. Я только отказываю в таких иллюзиях Гитлеру. А вот Бухарину и даже Ленину не отказываю. Почему? Дело в том, что Гитлер о равенстве и справедливости *никогда* не мечтал. У него было с самого начала тысячелетнее царство одних и порабощение других. И как ни страшна идея беспощадной классовой борьбы, она связана была с идеей царства свободы *для всех*, мыслилась как путь к свободе.

Ну да, на деле все было не совсем так или совсем не так. Но ведь мы *говорим об идее*. Пока — об идее. В гитлеровской идее еврею и цыгану деваться некуда.

В своей новой работе З. Миркина отвечает на дискуссионные материалы Е. Бича «Реабилитация идеи, или Преображение?», Б. Хазанова «Из письма...» и А. Нуйкина «О «Покаянии» ли спор?», опубликованные в «Искусстве кино», 1990, № 8, а также статью Б. Хазанова «Письмо из прекрасного далека» («Искусство кино», 1990, № 5).

Перестройка невозможна. Они обречены с самого начала и навсегда. Славяне по этой идее — навсегда люди третьего сорта,— и т. д. и т. п. Расовая теория мечтой о справедливом мироустройстве никогда не страдала. Право сильного — вот на чем она зиждется. Нет, в *истоке* это разные идеи. А в воплощении, в истории — близнецы-братья. Тут доказывать нечего. Это мне было слишком ясно задолго до нашего спора.

Когда я (в 1982 году) прочла «Жизнь и судьбу» Гроссмана, я была потрясена точностью и справедливостью приговора, вынесенного нашей системе. Гроссман одним из первых поставил знак равенства между нами и фашистской Германией. Но вот что интересно: ночные разговоры Мостовского с оберштурмбаннфюрером Лиссом очень напоминают разговоры Ивана Карамазова с чертом. И черт и Лисс подносят своим собеседникам зеркало и просят только одного — поглядеть в него. И Иван и Мостовской в ужасе отшатываются. Да, и черт и Лисс обнажают своих собеседников, доводят их идеи до логического конца. В соседстве черта и Лисса Ивану и Мостовскому некуда и не за что спрятаться. Сходство полное. Они — двойники. Но тут-то и обнаруживается то единственное, в чем они все-таки не совсем двойники, та ниточка надежды на очищение: ни Иван, ни Мостовской не хотят походить на своих собеседников. Они их ненавидят. Они *хотели быть* другими. Черт и Лисс никем другим быть не хотят. У них идеи и воплощение — один к одному. Никаких иллюзий. Конечно, во всяком лагере есть люди *мелкие*, которым нужно было некое комфортное и сильное «мы» и которые предпочитают не видеть и не знать другой стороны медали[1]. Но Достоевский и Гроссман вглядывались в людей покрупнее.

Итак, коммунист Мостовской *в ужасе* от того, что его идея приравнена к фашистской. Фашист Лисс совсем не в ужасе от этого равенства. И в ужасе — вся разница. Разница человеческих истоков двух движений.

Но вот теперь, сидя на обломках, которые оставила нам история, может быть, мы отбушуем, затихнем и задумаемся?

Нет, не о том, как реабилитировать идею... Постарайтесь поверить мне — не о том. О том, что же осталось живого в наших душах, в нашей жизни? Можно ли спасти из-под обломков что-то живое? И может быть, мы снова делаем что-то страшное, не приглядевшись к живому и вечному и хороня это живое вместе с мертвым? Ведь необходимо похоронить мертвецов и созвать живых. Так или не так?

Вы боретесь с жестокостью революционных методов? Вы считаете, что они достойны самого решительного осуждения, даже проклятия? Я тоже. Ведь сегодня все это носится в воздухе, которым дышим. Сама жизнь вынесла приговор... Он окончателен и не допускает спора. Спор о другом. Повторяю снова: по-моему, и вы и многие, многие другие продолжаете то самое, что столь гневно осуждаете. Вы боретесь с прошлым, сохраняя его же логику.

«Старый мир был несправедлив и неправеден, но он отражал то, что есть, он отражал реальность»,— пишете вы. И дальше делаете вывод, что надо «принять реальность, посмотреть ей в глаза и, сбросив обветшалые формы старого мира, строить новую жизнь исподволь, понемногу, с учетом этой реальности». К чему относятся эти слова, к какой ситуации? 1917-го или 1990-го? Разве можно повернуть историю вспять, прокрутить назад киноленту, отменить Октябрь, разгон Учредительного собрания и т. д.? Если можно, сделайте. Если нет, давайте будем реалистами *сегодня*.

А для этого надо прежде всего оглянуться и осмыслить, каким образом *нас всех* могла поработить эта утопия. Оглянуться и осмыслить и побороться за живые души мертвых и живых Родионов Раскольниковых, и Николаев Бухариных, и Симонов Тер-Петросянов (Камо) и многих и многих с ними. Да не будет этого больше с нами...

Задача нелегкая. Куда легче осудить, проклясть вместе с идеей всех, кто был

[1] Таковы собеседники Л. Гинзбурга в его книге «Потусторонние встречи», о которых вспоминает Е. Бич.

ей привержен и, выйдя сухим из воды, повторять то, что они делали (под другим знаменем).

Да. Не буквально повторить. Но по методу мышления, по однозначности и прямолинейности выводов... Ибо если вы не хотите разбираться во всех этих Бухариных, Троцких и Лениных, если для вас все приверженцы этой идеи на одно лицо, то вы недалеко ушли от них. Они тоже не хотели разбираться во всех этих Александрах с двумя или тремя палочками, во всех Николаях и Алексеях — тот же классовый, идейный подход.

Я предлагаю другой критерий. Можно ли отождествлять человека с его идеей или с его делом или же нельзя? Остается зазор между человеком и его делом или нет? Я думаю, есть рубеж, до которого хорошие, даже жертвенные люди могли служить ложной идее и делать чудовищные дела. Дальше — идея поглощает людей, вымывает из них все человеческое, превращает в рычаги, в «человеко-орудия».

Как научиться различать ложную идею *вовремя*? Как выработать иммунитет от идеологического вируса? Вы ставили перед собой этот вопрос? Вряд ли. У вас идея сразу видна. Вот христианская идея, по-вашему, была всегда доброй и на протяжении всей истории творила только добро. Полно! Это даже странно. Неужели вы не знаете об инквизиции и обо всем, что творилось в истории именем Христа? Неужели этого можно не знать?

Да ведь утопическая мечта о немедленной насильственной справедливости была реакцией на несостоятельность исторического христианства, на лицемерие и малодушие служителей церкви. Как только ни толковались христианские идеи!.. Сегодня мы вновь возвращаемся к ним. Так вот, я мечтаю, чтобы возвратились не к идее христианства, а приблизились бы к живому Христу. Вот в чем моя надежда.

А наши отцы и деды, делавшие революцию, кажутся мне сейчас подростками, воинственными подростками, воображавшими, что можно решить спор добра и зла мечом. Им когда-то уже было сказано: «Вложи меч свой в ножны, ибо...»

Что делать миру со своим подростковым прошлым? Вырасти из него.

●

Задача роста... Это и есть наша сегодняшняя задача. Конечно, было бы гораздо доступнее сформулировать какую-нибудь простую конструктивную задачу и ответить на два традиционных вопроса: кто виноват и что делать. Евгений Бич призывает меня ответить на первый вопрос; три других моих оппонента хотели бы получить прежде всего ответы на второй вопрос (хотя и для них вопрос «кто виноват» не безразличен). А я отказываюсь отвечать на оба эти вопроса и говорю о задаче внутреннего роста.

— И это все? — разочарованно отвечает мне на это Нуйкин.

— Да, все. Потому что я убеждена, что все наши частные задачи, над которыми мы сейчас бьемся, неразрешимы, если не сочетать их с задачами действительного роста и обновления сознания.

Андрей Нуйкин сомневается, что мой спор с Карабчиевским велся о фильме «Покаяние». Ему кажется, что фильм — это только предлог для того, чтобы поговорить о чем-то более существенном, подойти «ближе к делу», то есть к нашей сегодняшней жизни. Нуйкин академически отдает должное моей правоте в оценке фильма, но... Бог с ним, с фильмом,— все и так знают, что он хороший,— поговорим о другом.

Однако начнем с того, что совсем не все знают, что фильм хороший. И мнение о нем Карабчиевского — отнюдь не эпатаж. С ним солидарны очень многие. Ну вот тот же Борис Хазанов, замечательный писатель и эссеист, полностью принял сторону Ю. Карабчиевского.

Более того, по-моему, Ю. Карабчиевский и Б. Хазанов судят о фильме органичнее, последовательнее, чем А. Нуйкин, который расходится с ними в оценке фильма, но очень тесно сходится в оценке самого понятия — Покаяние.

«Я не люблю никаких публичных покаяний, особенно за чужие грехи»,— говорит он. И еще: «Не устраивает меня в акте покаяния обязательность облаче-

ния в хитон покорности. Перед кем надо смиренно казнить себя за гулаговский геноцид?»

У Б. Хазанова: «Следуя этому образу мыслей, надо просто все бросить и всем огромным хором каяться». Если прибавить возмущение Карабчиевского тем, что все дороги должны вести обязательно к храму, то позиции оппонентов очень ладно соединяются. Хотя, может быть, и не совсем. К позиции Б. Хазанова я еще должна вернуться. А пока мне хочется вдуматься в отношение к искусству и к жизни всех трех оппонентов.

Карабчиевскому и Хазанову фильм кажется плохим, фальшивым, а Нуйкину — безусловно хорошим, но, скажем прямо,— не самым нужным на свете. Впрочем, Андрей Нуйкин вообще не уверен, что искусство в наши дни может быть чем-то самым нужным и насущным. Может быть, оно должно уступить место чему-то другому. «...Искусство даже гениальность освободить полностью от искусственности не может,— пишет он.— И перед лицом каких-то реалий оно вдруг обнаруживает свое бессилие... и начинает раздражать своей претензией стать выше или хотя бы вровень с жизнью». Тут Нуйкин ссылается на пример Пастернака, сказавшего «здесь кончается искусство»...

Да, Пастернак написал эти слова... Однако и не подумал отказаться от искусства, уйти из поэзии и противопоставить ей «фрагментарность и сухость документальных свидетельств». И в самом деле, когда строку диктует настоящее чувство, неужели искусство кончается? Буквально? По-моему, оно здесь только и начинается. Но что правда, то правда — оставаться таким, каким было до встречи со всеопрокидывающим чувством,— не может. Происходит некая мутация. Преображение. Привычное мастерство, базирующееся на всем предыдущем опыте жизни, новому опыту служить не может. Оно — кончается. А то, что начинается, и есть подлинное искусство.

«Мысль изреченная есть ложь» — сказал Тютчев, но отнюдь не перестал писать. И Лао Цзы, сказавший: «Знающие не говорят, говорящие не знают», не перестал мыслить и учить. Но однако их мысль и их слово теряли самодостаточность и самодовольство. Они устанавливали связь с чем-то, что выше и больше них.

Именно такое самоощущение отличает величайшее искусство от просто искусства, даже большого. Оно знает о своей малости, но оно знает и о своей совершенной необходимости. Оно не сравнивается с фактом, документом и не спорит о первенстве. Но оно знает — если жизнь в тупике, кому-то надо искать выход из тупика. И оно берет на себя эту задачу.

Художник, почувствовав дыхание Почвы и Судьбы, останавливается. Дыхание Судьбы, Рока преграждает гладкую, накатанную дорогу и требует от него способности переступить через пропасть,— взлететь. Для этого у его души должен появиться иной масштаб, иной строй, иная мера — крылья.

Высшее искусство — это искусство, растящее душу и готовящее ее к подобным задачам. Такое искусство абсолютно свободно от какой бы то ни было искусственности. Не до нее! Все его силы напряжены для преодоления самой смерти, которую документ может только констатировать.

И только потому, что у человечества существует такое искусство, оно еще живо. Искусство собирания Духа. Искусство духовного роста.

В 1989 году издательство «Современник» выпустило книгу Даниила Андреева «Русские боги». На мой взгляд, это великое событие. Поэт-мученик, запертый в тюрьму на долгие годы, лишенный самого элементарного, что нужно для творчества и для самой жизни, не только не перестал творить, а дал такое осмысление своему времени и такой *противовес* ему, какого, может быть, не дал никто другой из художников слова в нашем веке.

Механические гиганты эпохи не сплюснули и не унизили его Духа. Живой Дух этой личности противостоял обезличенному легиону. Этот один, не лишенный своей единственности, уходящей корнями в бесконечность, был сильнее легиона. Даниил Андреев выдержал

взгляд уицраора, встреченного им в ночных видениях, и проводит нас сквозь ад к свету. Свету, который и во тьме светит и которого не объемлет тьма.

Есть и другой живой наш современник, живущий на предельной духовной глубине и принимающий вызов тьмы. Это Шнитке. Его музыка тоже проводит нас через адский огонь, в котором сгорает все тленное. Мы шагаем с ней в пустоту, ибо все вековые построения человеческого разума, вся прежняя гармония рушатся на наших глазах от дыхания мирового хаоса. Опереться не на что. То, что было согласием, хором, превращается в громкоорущее «мы», которое топчет и заглушает глубинное «я».

И вот это одинокое «я» повисает в пустоте, в ничем и обнаруживает нетленную опору внутри самого себя. На пепелище разрушенной гармонии начинает звучать тихий тонкий голос и ему отвечает другой. Перекличка одиночеств в космической пустыне. Из нее, из этой переклички, и рождается новая гармония. Так из ничего зарождается жизнь...

Но ведь я хотела говорить о Покаянии.

Куда же это меня занесло? Да никуда не занесло. Как раз о нем и пойдет речь. Это был подступ, без которого не обойтись.

«В том и дело,— пишет А. Нуйкин,— что есть столь ужасные стороны жизни, факты, акты поведения, проблемы, перед лицом которых всякая художественность, всякая искусственность и придуманность выглядят неуместными, бестактными, легковесными».

Я совершенно согласна, но хочу спросить — неужели эти слова относятся только к искусству? А к нам самим? Ко всей нашей политике и публицистике, к нашей жизни, поведению, уровню чувств и мыслей? Разве не дохнула Почва и Судьба в наш страшный век и не потребовала от нас другого масштаба бытия, другого строя души? Разве перед лицом всего, что происходит в мире, не кажемся мы сами себе легковесными и почти что ненастоящими? Как герои набоковского «Приглашения на казнь»? Разве все, что мы делаем, думаем, чувствуем, уместно перед лицом того, что надвигается на нас, что уже сейчас дышит среди нас, но мы отмахиваемся, предпочитаем не замечать?

Вот тут я снова перебью ход собственной мысли. Виток в сторону, хотя, может быть, и не так уж в сторону. Прочла в № 5 журнала «Искусство кино» совершенно блистательную статью Б. Хазанова «Письмо из прекрасного далека». Прочла, мало сказать, с сочувствием — с восхищением: «Центральное событие нашей эпохи — это Освенцим,— пишет Хазанов.— Это он дал ей имя. Семнадцатый век называется веком Разума, восемнадцатый — веком Просвещения. Девятнадцатый век — это век Прогресса. А двадцатый — век Освенцима». После Освенцима нельзя жить так, как до Освенцима — вот, может быть, основное в пафосе статьи. И то, что люди в России, русские правые, живут так, как будто Освенцима не было, приводит Хазанова в ужас. (Разумеется, меня тоже.) После Освенцима никто не имеет права на националистические мифы. Их невинное романтическое начало уже не может смотреться невинным теперь, когда мы видели, к чему это ведет. Анализ развития национализма — шовинизма — фашизма дан прекрасно, с предельной горечью, но и достоверностью и спокойной убедительностью. И прежде всего анализ немецкой культуры (которую автор хорошо знает и любит): «культура ответственна за фашизм и все его преступления наравне с политиками и «народом». Немецкая культура преподала человечеству три урока,— говорит Хазанов. Первый из них в том, что она изменила гуманизму. Вот почему после веков Разума, Просвещения и Прогресса наступил век Освенцима. И вот тут мне хочется спросить: *только* поэтому? А сами по себе, в чистом, так сказать, виде Разум, Просвещение и Прогресс достаточно твердые кирпичи для основания человеческой цивилизации? Помнится, еще Руссо в этом сомневался. И Достоевский. И Толстой...

Примечательно, что мне приходится вести спор на два фронта. От одних я гуманизм защищаю (в нем есть, что защищать). Но от других я защищаю нечто другое — чего не заметил гуманизм, из-за отсутствия чего оказался в кризисе.

Наш век не только век Освенцима. Освенциму предшествовала Колыма, которую создали интернационалисты. А за Освенцимом — великая «культурная революция» в Китае и эксперименты Пол Пота. И когда Шафаревич задает свои вопросы — почему весь прогрессивный мир поддерживал то, что вело и привело прямым ходом к Колыме, от этих вопросов не надо отмахиваться. На них надо ответить и объяснить читателям Шафаревича, как это западный прогрессивный мир, отталкиваясь от Гитлера, растоптавшего принципы гуманизма, надеялся на Сталина, который будто бы стоял за их развитие.

Но это ж была ложь! — скажут мне. Разумеется. Однако она так легко внедрилась в умы (и какие, и сколько!) потому, что в кризисной обстановке даже крупные умы захватывает двоичное исчисление: или — или. Или Гитлер, или Сталин. Именно рационализм сделал возможным такой строй мыслей, при котором принцип «если враг не сдается, его уничтожают» звучал вполне убедительно. И даже другой: «Нравственно то, что полезно революции».

А противостоял этому рационализму иррационализм. Он был еще хуже? Может быть. Но они были в одной системе отсчета. Одно было изнанкой другого.

Меня потрясли, опрокинули звуки 9-й симфонии Бетховена, под которые в «Покаянии» рушилось все, на что мы надеялись. Для меня был так очевиден кризис идей гуманизма — гуманистическое прекраснодушие, поверхностность, слепота... Под эти звуки, так победно звучавшие в дни нашей одновременной с Б. Хазановым юности, рушилось на моих глазах не царство третьего рейха, а царство великой утопии, выросшей из высоких идеалов, провозглашенных гуманизмом: «Свобода! Равенство! Братство!»

Именно потому, что эти три кита, на которых стоит гуманизм, оказались такими несостоятельными, мировое развитие и пошло от Разума к Колыме и к Освенциму. И самое страшное было в том, что если развернуться на 180 градусов от Освенцима, упираешься в Колыму, а если от Колымы — то в Освенцим. Шафаревич, между прочим, именно так и развернулся. «Социализм — это воля к смерти». А национализм, видимо,— к жизни. Ну а национал-социализм, наверно, приемлемая смесь того и другого. Для одних жизнь, для других смерть. Все поровну, все справедливо.

Как бы там ни было, но романтизм вырос из Просвещения, а нынешний романтизм — из разочарования в утопии. И виновными романтики посчитали тех самых гуманистов-утопистов, которые обманули их надежды.

Как, а демократическая Европа? Разве она не стоит прочно на принципах Свободы, Равенства, Братства? Стоит. И, разумеется, это лучшее, что пока есть в мире. И все-таки я никак не могу вместиться в оппозицию «народность или свобода», так блистательно построенную Хазановым. «Или эротика национализма, или аскеза одиночества. Или мистическая оцепененность перед идолом «почвы», самоотождествление с народом, с его внеисторической, темной и безотчетной правдой, мистический брак с родиной, и тогда я уже никогда не буду самим собой, не буду свободен, не хочу быть самим собой, ибо вне родины я ничто. Или свобода. Свобода от всяких обязательств перед народом, свобода быть ничьим, свобода, о которой говорит Пушкин («Из Пинденмонте»)».

Ночной разговор Шатова со Ставрогиным, о котором говорит Хазанов, я разбираю в моей работе «Истина и ее двойники» (принятой к печати альманахом «Весть»). Мне не нравится в этом разговоре то же, что и Хазанову. Но... не только. Да, Шатов видит единственную оппозицию — родина или свобода. Он выбирает родину. Ставрогин — свободу. А я — ни то и ни другое.

Достоевского так ужасает ставрогинский выбор свободы без святыни, что он бросается в другую крайность. За этот выбор его у нас клеймили вчера и возносят сегодня. А на самом деле? А на самом деле и Шатов, и Ставрогин проходят мимо Бога, причем умный Ставрогин это понимает. Он проницательно спрашивает добрейшего Шатова, перебивая его панегирики русскому народу:

— А в Бога вы веруете?

И честный Шатов, сбиваясь, лепечет: «Я... буду верить в Бога...»

Вот оно что. Шатов заговаривает себе самому зубы верой в народ. Народом он хочет заполнить духовную пустоту. Он прекрасный, добрейший «Шатушка», как зовет его Хромоножка. Но он Шатов, у него еще очень шаткая духовная основа. Он боится взглянуть в лицо пустоте. Он ищет почву, когда надо вступить на воду по зову Бога живого.

Но что это такое, живой Бог? Многие ли это знают? И есть ли такие, кто не боится? Миф — это укрытие от страха, это роскошное страусово крыло, куда прячут голову от Реальности.

Так вот, для меня высшая ценность — не свобода, а Реальность. Духовная Реальность. Которая имеет основание внутри себя самой и никогда в жизни утопией оказаться не сможет. Она есть то, что есть. Сущий. Это ведь и есть библейское имя Бога.

Свобода, абсолютная свобода индивидуума, свобода личности — это тоже утопия. Она неосуществима в нашем мире, где все связаны со всеми и всем. Только служа высшей Реальности, причащаясь Ей, личность может быть свободна. Моя свобода в том, что я — не только я.

Я Божий раб. И нет раба покорней.
А вы свободны. И гордитесь вы
Свободой веток от ствола и корня,
Свободой плеч от тяжкой головы.

Итак, мы возвращаемся к догуманистическим истокам нашей культуры, к тем учениям, которые не спешили освободить человеческую природу от ее сверхразумного (и оспариваемого Разумом) долга перед своим Вечным Прообразом.

Я преклоняюсь перед западными немцами, сумевшими очиститься от своей страшной скверны. Но я думаю, что их примеру надо было последовать не одним только националистам всех мастей. Я думаю, что и демократиям тоже есть в чем каяться.

И тут я хочу вернуться к вопросу, от которого как будто отошла. Я вновь прихожу к нему: разве все, что мы делаем, думаем, чувствуем, уместно перед лицом того, что надвигается на нас, что уже сейчас дышит среди нас, но мы отмахиваемся, предпочитая не замечать?

Нет, мы вовсе не самые плохие. Мы лично даже и не виноваты во всех этих прошедших и грядущих ужасах. Это «они», а не мы. И если не «облачаться в хитоны покорности», а как следует поддать «им», то тогда-то мы, может быть, и добьемся толку...

Таков ведь, примерно, ход ваших мыслей, мои уважаемые оппоненты? И ведь не на словах, а на самом деле глубокоуважаемые... Думаю, что для Нуйкина и Карабчиевского это должно быть так. Но Хазанов! Как совместить его слова о банальности и бесплодности покаяния с той поразительной картиной национального очищения западных немцев, которая нарисована в его «Письме из прекрасного далека»? Или все дело только в разных словах, и Хазанов не доверяет только *слову* «покаяние»? И заменяет его словосочетанием «национальное очищение», свободным от запаха ханжества? Воля ваша, но для меня «покаяние» именно и значит «очищение». Так что это, спор о словах? Или за спором о словах иногда теряется понимание смысла? Например, А. Нуйкину кажется совершенно недостаточным мое предложение «исправить имена» и назвать Авеля (Аравидзе) Каином. А Б. Хазанов (в личном письме) пишет: «может ли выздороветь общество, не сказав всей правды до конца,— хотя бы она была так же ужасна, как правда о двенадцати годах нацизма в Германии?» Но ведь назвать Каина Каином и значит сказать всю правду: Каин — это Каин, Сталин — убийца Кирова, насильственная коллективизация — преступление против человечества... Разумеется, прежде всего сказать всю правду до конца — и не только другим, но самим себе...

Это и есть первое условие покаяния. Оно начинается с предстояния истине. С беспощадности к себе, которая ничего общего с ханжеством не имеет. Борису Хазанову кажется, что западной демократии каяться не в чем. Разговор о всеобщем покаянии — общие слова. Была конкретная задача. Западные немцы

ее выполнили. А теперь поговорим о России, а не о Германии.

Ну что ж, постановка вопроса действительно деловая. Но вот чересчур деловой постановке вопроса я и не доверяю. Она работает лишь на короткой дистанции... Мне гораздо ближе Феллини, который показал в «Репетиции оркестра», куда может привести безоглядное своеволие, принимаемое за свободу (даже когда национальные страсти молчат). Храм нашего Духа разрушается и извне — тиранией, и изнутри — своеволием. И объевшихся «свободой» музыкантов снова усмиряет четкая немецкая речь будущего диктатора.

Проблема не снята. Отнюдь. Мир разрушает отказ от духовной иерархии, от служения Высшему в себе самих.

И хочется вспомнить, что Достоевский ринулся в свое почвенничество, отшатнувшись от западного без-божия, бездуховности, приплюснутости к земле. Он ужаснулся этой потере измерения высоты и глубины, этому самодовольству еще только нарождавшегося тогда потребительского общества. Он знал, что мир без Бога стоять не может. И в минуты, когда сомневался в существовании живого Бога, стал придумывать идола — народ.

Духовный вакуум поглощает культуру во всем мире. А в пустую храмину всегда норовят проникнуть бесы. Не те, так другие.

Когда я смотрела фильм «Кабаре», я чувствовала, что в этом мире, гоняющемся за развлечениями, людям нужно все, что угодно, кроме одного пустяка: своей бессмертной души. Совершенно бесполезная вещь и обременительная к тому же. Ее вытолкали взашей из комфортабельного дома, и беспризорницу подобрал Дьявол.

Так я увидела становление немецкого фашизма. Это ничуть не противоречит, по-моему, картине, нарисованной Хазановым. Но моя модель просторнее. В нее могла бы войти и другая картина. Например Рим Нерона и Калигулы. Он не стал ни националистическим, ни коммунистическим. Тем не менее, он был бы сведен на нет так же, как Содом и Гоморра, если бы... Если б не такая эфемерность, никем не принимавшаяся в расчет, как Новый Дух. Античный мир спасло христианство, которое само сейчас в глубочайшем кризисе. Если бы религия удержалась на своей первоначальной высоте, наш мир был бы совершенно другим.

Но есть то, что есть. И без нового религиозного Духа нам не подняться. Меньше всего на свете я надеюсь на официальную церковь. К сожалению... А пока есть «мы» и «они», пока нам представляется дикой возможность покаяния за чужие грехи, пока есть грехи *свои* и *чужие*, этот Дух еще очень далек от нас. А ведь за грехи одних немцев каялись сперва совсем другие немцы. За грехи фашистов — антифашисты. Это они довели до сознания народа всю бездну его вины.

Недавно я прочла в «Досье» «Литературной газеты» потрясшую меня статью В. Чаликовой «Люди с содранной кожей». Она начинается так: «В городе Иерусалиме есть Стена Плача. Если судьба занесет вас в Иерусалим хоть на один день, вас непременно подведут к месту в этой стене, где камни ничем не отличны от остальных, и скажут: «Вот здесь!» «Что здесь?» — спросите вы. «Здесь он стал на колени. Он стоял и плакал и просил прощения у еврейского народа за грех своего народа». Речь идет об Аденауэре. Это он взял на себя ответственность за геноцид еврейского и других народов, осуществленный нацистами. И государство, возглавляемое им, «само разрушенное и нищее, начало выплачивать и выплачивает по сей день компенсацию всем выжившим узникам концлагерей, кто бы они ни были, где бы ни жили». И еще: «В те мгновения, когда он преклонил колени, его родина встала с колен».

Надо ли напоминать, что Аденауэр сам лично был противником нацизма? Но то, что миллионы его соотечественников приняли «причастие буйвола», было его собственным ужасом. Он просил прощения за чужие грехи, не за свои собственные. Без того, чтобы мы почувствовали свою связь со всеми и свою ответственность за всех, нам не одолеть мирового зла. Вот осознание этого я и называю покаянием.

Простое и абсолютно достоверное ощущение вселенской связи всех со всеми и всем, ощущение того, что отдельное самодовлеющее существование есть иллюзия,— это и есть религия (в переводе ведь религия и значит «связь»). Так вот, кто бы и где бы ни был виноват — это моя вина.

Мы все несем ответственность за общий духовный и нравственный климат планеты, не говоря уж о своей стране. И вот еще что очень и очень важно: чем меньше виноват человек, тем больше он чувствует ответственность. Парадокс? Может быть, но это — духовный закон.

К тому, что я скажу дальше, можно отнестись, как к сказке, плоду воображения. Для меня — это абсолютная духовная реальность.

Мы приходим в этот мир, чтобы нести его и — вынести. Он держится духом. Держится потому, что его держат неведомые духовные усилия. Большинство людей от своего долга несения мира уклоняется. Предпочитает, чтобы мир нес их. Брать, а не давать. Но мировая тяжесть останется одной и той же. И она ложится на плечи очень малого числа людей. Мир, согласно поверию, держится на семи праведниках. Или на тридцати шести — по хасидской легенде. Так вот, чем больше дезертиров, тем большая тяжесть приходится на тех немногих... И они изнемогают. Но сбросить — не могут. Они несут за всех, отвечают за всех. Всем своим существом они чувствуют, что мир надо удерживать, иначе рухнет. Ну, а если другие этого не чувствуют, тем тяжелее им, тем, кто чувствует. Им не на кого сбросить свою ношу. Они-то знают, что мир един и что нести его надо...

Самый невиновный, как известно, дал распять себя на кресте.

И это тот крест, на который навалился весь мир. И обычно люди принимают крещение не для того, чтобы помочь Ему, а для того, чтобы Он помог им... Вот и получается ханжество и публичное биение себя кулаками в грудь и все такое. И никакой помощи нет. Катастрофа все ближе и ближе. Пострашнее той, которая грозила античному миру.

Я писала свой ответ Карабчиевскому около двух лет тому назад и не предполагала, что за два года мы так продвинемся. Самые смелые предположения моего оппонента осуществились (или на пороге осуществления). Без пяти минут многопартийность, рынок... И такая головокружительная свобода, при которой уже сегодня можно резать тех, кто в одиночестве противостоит толпе. Все есть, кроме одного пустяка: духа вселенской солидарности; нет общих святынь, уважаемых каждым.

Именно этого я и боялась больше всего: свободы, когда еще неизвестно, *что* в нас она освободит. Когда внешняя свобода опережает внутреннюю, начинается хаос. И каким словом заклясть его?

Не так еще давно слово у нас стоило очень дорого. За него сроки давали. А иногда и жизнь отнимали. Сейчас слово подешевело. Но не слишком ли? Не происходит ли той же чудовищной инфляции, что и с нашим рублем? И как мы ни пытаемся следовать западным образцам, наши самые смелые слова, в отличие от их слов, не обеспечиваются сложившейся цивилизацией и никак не становятся конвертируемой валютой.

А у меня, кажется, есть уже генетическая память на эти ультрасмелые слова: «Миру — мир», «Фабрики — рабочим, землю — крестьянам».

Погорячились наши отцы и деды. А уж прадеды и прабабки в марте 1881-го такие заложили основы!.. В чем, в чем, а уж в довольстве собой, своим царем-освободителем и своими реформами их упрекнуть нельзя было. «Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем...» Ну да, мы не так, мы — иначе. Но без всякой оглядки на реальность. Без учета места и времени. А ведь проектирование абсолюта в мире относительного — это и есть утопия.

Я стою за духовную бескомпромиссность. Абсолютную. Слава Богу, мне удалось прожить жизнь именно так. И — при условии внутренней бескомпромиссности — я за возможность внешнего компромисса, за худой мир вместо доброй ссоры (сейчас плохое слово «компромисс» заменили хорошим — «консенсус», ну так я за консенсус). Я не знаю и не предлагаю ни-

каких конкретных путей и рецептов. Я знаю одно при всей колоссальной важности проблем социального устройства, они не могут стоять на первом месте.

И могут быть по-настоящему решены, только когда будут поставлены на свое место — второе после вопросов веры и смысла жизни.

Человек нуждается в вере (в чувстве реальности непостижимо целого, дающего смысл жизни) больше, чем в самой жизни и во всех ее условиях,— социальных, экономических, политических... Поэтому кстати, нас так легко обмануть ложной верой. Люди не могли долго радоваться открытию, что человек произошел от обезьяны. Они затосковали по потерянному раю. Без этой тоски и без духовного роста нам не выжить. И чтобы создать свою национальную форму европейской жизни, надо ставить и решать не только социальные задачи. Когда все сводится к социально-экономическим проблемам (даже без серьезного учета социальной же психологии), мне хочется вернуть Андрею Нуйкину его вопрос:

— И это все?

А между тем на пороге Апокалипсис. Это не я придумала. Об этом все сейчас говорят. И вот задаются все чаще вопросы — что же такое откровение Иоанна Богослова? Что в нем — тотальный ужас или надежда?

Апокалипсис — это конец времен. В нем сказано: «Времени больше не будет». Понимаете, у нас больше не будет времени выбирать. Выбирать будем не мы, а — нас.

Верующие мы или неверующие, но мы ведь достаточно разумные существа для того, чтобы понимать, что мир не сам себя построил, как кораблик из песни Новеллы Матвеевой, не сам себя смастерил. У него есть неведомый уму нашему Мастер. Есть закон, по которому жизнь может продолжаться и развиваться.

Все великие религиозные учения говорят, что жизнь движется Духом. И вот этот-то Дух дал нам полную свободу на одном условии — чтобы и мы Ему дали свободу быть в этом мире. Мы должны не нарушать свободу творящего Духа, Его волю...

Мы только и делали, что нарушали. И вот когда изнеможет под тяжестью мира последний праведник, Бог отнимет у человека свободу выбора. Мы уже не сможем быть такими, какими нам хочется. Мы должны стать или такими, какими нас задумал Создатель жизни, или — не быть. Покаяние и преображение перестают быть личным делом каждого. Они становятся единственной возможностью бытия.

Зигмунд Фрейд

Неудовлетворенность культурой

Наше исследование о счастье пока дало нам мало такого, что не было бы общеизвестным. Даже если мы продолжим исследование, поставив вопрос, почему людям так трудно стать счастливыми, то, кажется, от этого шансы на получение чего-то нового не слишком увеличатся. Мы уже ответили на этот вопрос указанием на три источника, из которых проистекают наши страдания: превосходящие силы природы, бренность нашего собственного тела и недостатки институций, регулирующих наши отношения друг с другом в семье, в государстве и в обществе. Что касается первых двух, то тут при вынесении суждения нет оснований для больших колебаний: мы должны признать эти источники страданий и подчиниться неизбежному. Мы никогда не можем достичь полного господства над природой, наш организм — сам часть этой природы — всегда останется структурой бренной и ограниченной в своих возможностях приспособления и деятельности. Из этой констатации отнюдь не проистекают обескураживающие последствия, наоборот, она дает указание для направления нашей деятельности. Тысячелетний опыт нас убедил, что если и не все, то хотя бы некоторые страдания мы можем устранить, а другие смягчить. Иначе мы относимся к третьему, социальному источнику наших страданий. Его мы вообще оставляем без внимания; мы не в состоянии понять, почему нами самими созданные институции не должны были бы стать для всех нас скорее защитой и благом. Однако если мы обратим внимание на то, как плохо нам удалось создать себе как раз защиту от этих страданий, то возникнет подозрение — а не скрывается ли и здесь какая-то часть непобедимых сил природы, в данном случае наши собственные психические свойства.

Когда мы начинаем рассматривать эту возможность, мы наталкиваемся на одно утверждение, столь поразительное, что нам стоит на нем остановиться. Это утверждение гласит, что большую долю вины за наши несчастья несет так называемая культура: мы были бы гораздо счастливее, если бы от нее отказались и восстановили первобытные условия. Я нахожу это утверждение поразительным, так как что бы мы ни подразумевали под понятием культуры, несомненно одно: все то, чем мы пытаемся защищаться от грозящих нам источников страдания, принадлежит именно этой культуре.

Какими путями столь многие люди пришли к этой точке зрения, к этой странной враждебности по отношению к культуре? Я полагаю, что давно существующее глубокое недовольство соответствующим состоянием культуры создало почву, на которой затем в определенных исторических условиях возникли поводы для ее осуждения. Мне кажется, что я могу установить последний и предпоследний из этих поводов; я не обладаю достаточной эрудицией, чтобы развернуть эту цепь достаточно далеко в глубь истории человеческого рода. Подобный фактор враждебности к культуре должен был играть роль уже при победе христианства над языческими религиями. Он был близок к обесценению земной жизни, последовавшему в результате христианского учения. Предпоследний повод появился, когда развитие исследовательских экспедиций привело нас в соприкосновение с примитивными народами и племенами. Ввиду недостаточного наблюдения за их нравами и обычаями и ввиду неправильного их понимания многим европейцам показалось, что эти люди ведут простой, непритязательный и счастливый образ жизни, недостижимый для превосходящих их культурно посетителей.

Печатается с сокращениями.

Дальнейший опыт внес поправки в некоторые суждения такого рода; во многих случаях известная доля жизненного облегчения была ошибочно приписана отсутствию запутанных требований культуры, в то время как это объяснялось великодушием богатой природы и легкостью удовлетворения насущных потребностей. Последний повод нам хорошо известен, он появился после ознакомления с механизмами неврозов, грозящих отнять у цивилизованного человека и то маленькое счастье, которое он имеет. Было обнаружено, что человек становится невротиком, потому что он не может вынести суммы ограничений, налагаемых на него обществом, преследующим свои культурные идеалы; из этого было сделано заключение, что можно было бы вернуть потерянные возможности счастья, если бы эти ограничения были сняты или значительно понижены.

К этому следует присовокупить еще один момент разочарования. В течение жизни последних поколений люди достигли необычайного прогресса в области естественных наук и их технического применения, человеческое господство над природой утвердилось так, как раньше трудно было себе и вообразить. Отдельные подробности этого прогресса общеизвестны, и едва ли стоит их перечислять. Люди гордятся своими достижениями и имеют на это право. Но им показалось, что все это недавно достигнутое господство над пространством и временем, это подчинение себе сил природы, исполнение чаяний тысячелетней давности, не увеличили меру удовлетворения жажды наслаждения, ожидавшуюся ими от жизни, и не сделали их, по их ощущению, более счастливыми. При такой констатации следовало бы удовлетвориться выводом, что власть над природой не является единственным условием человеческого счастья, так же как она не является и единственной целью культурных устремлений, а не приходить к заключению о бесполезности техники для баланса счастья. Но ведь можно было бы и возразить: а разве не является положительным достижением для наслаждения, несомненным выигрышем для нашего ощущения счастья то, что я имею возможность сколь угодно часто слышать голос моего ребенка, находящегося от меня на расстоянии сотен километров, или что я через кратчайший срок по приезде друга могу узнать, что он благополучно перенес длинное и утомительное путешествие? Разве не имеет никакого значения, что медицине удалось так необычайно сильно уменьшить смертность малолетних детей и опасность инфекции женщин при родах, и что вообще средняя продолжительность жизни цивилизованного человека возросла на значительное количество лет? К перечню этих благ, которыми мы обязаны столь осуждаемой эпохе научного и технического прогресса, можно было бы еще многое добавить, но тут мы опять услышим голос пессимистически настроенного критика, напоминающий нам, что большинство из этих удовлетворений происходит по образцу «дешевых удовольствий», восхваляемых в известном анекдоте. Такое удовольствие можно себе доставить, выпрастывая в лютую зиму ногу из-под одеяла и пряча ее затем обратно. Ведь если бы не было железных дорог, преодолевающих расстояния, ребенок никогда не покидал бы родного города, и мы тогда не нуждались бы в телефоне, чтобы услышать его голос. Если бы не было открыто пароходное сообщение через океан, то соответствующего морского путешествия не предпринял бы мой друг, а я не нуждался бы в телеграфе, чтобы получить от него успокоительное сообщение. Какая польза нам от уменьшения детской смертности, если именно это принуждает нас к крайнему воздержанию в деторождении, так что теперь мы в общей сложности не взращиваем большего числа детей, чем во времена до господства гигиены, обременив при этом нашу сексуальную жизнь в браке тяжкими условиями и действуя, возможно, наперекор благодетельным законам естественного отбора? А к чему, наконец, нам долгая жизнь, если она так тяжела, так бедна радостями и полна страданиями, что мы готовы приветствовать смерть как освободительницу?

Поэтому можно, пожалуй, утверждать, что в нашей современной культуре мы чувствуем себя плохо, хотя очень трудно вынести суждение по поводу того, чувствовали ли себя счастливее и насколько люди прежних времен и какую роль при этом играли условия их культуры. Мы всегда будем склонны рассматривать несчастье объективно, то есть переносить себя, с нашими требованиями и восприимчивостью, в соответствующие условия, чтобы проверить, какие могли бы там быть найдены мотивы для наших ощущений счастья или несчастья. Этот способ рассуждения кажется объективным, так как он предполагает абстрагирование от колебаний в субъективной восприимчивости, на самом же деле этот способ самый субъективный, так как он применим только путем подмены иной и неизвестной душевной позиции позицией своей собственной. Но ведь счастье есть нечто сугубо субъективное. Нас сколько угодно может ужасать определенная обстановка, в которой находились древние рабы на галерах, крестьяне во время Тридцатилетней войны, жертвы священной

Инквизиции, еврей в ожидании погрома, но мы не можем вжиться в душевный мир этих людей и постичь изменения, происшедшие в их восприимчивости по отношению к ощущениям наслаждения и неприятностей, вследствие прирожденной нечувствительности, постепенного отупения, потери надежд, грубых или мягких форм дурмана. В случае самых тяжелых испытаний вступают в строй определенные душевные защитные механизмы. Мне кажется бесплодным дальнейшее исследование этой стороны проблемы.

Сейчас своевременно заняться сущностью этой культуры, чья ценность как источника счастья была подвергнута сомнению. Не будем стремиться найти формулу, определяющую эту сущность в нескольких словах, прежде чем мы чего-то не узнаем из нашего исследования. Поэтому ограничимся повторением[1], что термин «культура» обозначает всю сумму достижений и институций, отличающих нашу жизнь от жизни наших предков из животного мира и служащих двум целям: защите человека от природы и урегулирования отношений между людьми. Для лучшего понимания рассмотрим подробно характерные черты культуры, какими они себя проявляют в человеческих коллективах. При этом без опасений позволим себе руководствоваться обычным словоупотреблением, или, как говорится, будем следовать чувству языка в расчете на то, что таким образом мы сможем учесть внутреннее содержание, еще противящееся выражению в абстрактных терминах.

Начать легко, мы признаем в качестве свойственных культуре все формы деятельности и ценности, которые приносят человеку пользу, способствуют освоению земли, защищают его от сил природы и т. п. По поводу этого аспекта культуры возникает меньше всего сомнений. Заглядывая достаточно далеко в прошлое, можно сказать, что первыми деяниями культуры были — применение орудий, укрощение огня, постройка жилищ. Среди этих достижений выделяется, как нечто чрезвычайное и беспримерное, укрощение огня[2], что касается других, то с ними человек вступил на путь, по которому он с тех пор непрерывно и следует; легко догадаться о мотивах, приведших к их открытию. При помощи всех своих орудий человек усовершенствует свои органы — как моторные, так и сенсорные — или раздвигает рамки их возможностей. Моторы предоставляют в его распоряжение огромные мощности, которые он, как и свои мускулы, может использовать в любых направлениях; пароход и самолет позволяют ему беспрепятственно передвигаться по воде и по воздуху. При помощи очков он исправляет недостатки кристаллика своего глаза; при помощи телескопа он видит далеко вдаль, а микроскопы позволяют ему преодолеть границы видимости, поставленные ему строением его сетчатки. Он создал фотографическую камеру — аппарат, фиксирующий самые мимолетные зрительные впечатления, что граммофонная пластинка позволяет ему сделать в отношении столь же преходящих звуковых впечатлений; и то и другое является, по существу, материализацией заложенной в нем способности запоминать, его памяти. При помощи телефона он слышит на таком расстоянии, которое даже в сказках казалось немыслимым, письменность первоначально — язык отсутствующих, жилище — подмена материнского чрева, первого и, вероятно, по сей день вожделенного обиталища, в котором человек чувствовал себя так надежно и хорошо.

Это звучит не только как сказка, это просто исполнение всех — нет — большинства — сказочных пожеланий; и все это осуществлено человеком при помощи науки и техники на земле, на которой он сначала появился как слабое животное, на которой и теперь каждый

---

[1] См.: «Die Zukunft einer Illusion», 1927 (Ges. Werke, Bd. XIV).

[2] Психоаналитический материал, при всей его неполноте и недостоверности интерпретации, позволяет высказать, по крайней мере, одно — звучащее фантастически — предположение относительно происхождения этого огромного человеческого достижения. Для первобытного человека было как будто обычным при встрече с огнем тушить его струей своей мочи, находя в этом детское наслаждение. Существующие легенды не позволяют сомневаться в первоначальном фаллическом толковании взвивающихся ввысь языков пламени. Тушение огня при помощи поливания его мочой — вспомним, что к этому позже прибегали и дети-гиганты — Гулливер в стране лилипутов и Гаргантюа у Рабле — было, таким образом, подобно сексуальному акту с мужчиной, наслаждению мужской потенцией в гомосексуальном соревновании. Тот, кто первый отказался от этого наслаждения, кто пощадил огонь, тот смог унести его с собой и поставить себе на службу. Он укротил огонь природы тем, что заглушил огонь своего собственного сексуального возбуждения. Эта большая победа цивилизации стала как бы наградой за то, что человек превозмог свой инстинкт. В дальнейшем женщина как бы была избрана в качестве хранительницы плененного и закрепленного в домашнем очаге огня, потому что она по своему анатомическому строению не могла поддаться соблазну наслаждений такого рода. Стоит при этом также отметить, сколь регулярны свидетельства психоаналитического опыта о взаимосвязи между тщеславием, огнем и уретральной эротикой.

индивид должен появляться как беззащитный младенец. Все это достояние он может рассматривать как достижение культуры. С давних времен человек создавал себе идеальное представление о всемогуществе и всезнании, которые он воплощал в облике своих богов, приписывая им все, что казалось ему недостижимым для его желаний или что было ему запрещено. Поэтому можно сказать, что боги были идеалами культуры. И вот ныне человек значительно приблизился к достижению этих идеалов и сам стал почти богом. Правда, лишь в той мере, в какой идеалы достижимы по обычному человеческому разумению. Не полностью, в каких-то случаях и вообще не стал, а в иных — лишь наполовину. Человек таким образом как бы стал чем-то вроде бога на протезах, очень могущественным, когда он применяет все свои вспомогательные органы, хотя они с ним и не срослись и порой причиняют ему еще много забот. Но человек вправе утешаться тем, что это развитие не кончится 1930-м годом нашей эры. Будущие времена принесут новый прогресс в этой области культуры, который, вероятно, трудно себе даже представить и который еще больше увеличит богоподобие человека. Но в интересах нашего исследования мы не должны забывать, что современный человек при всем своем богоподобии все же не чувствует себя счастливым.

Итак, мы считаем, что та или иная страна достигла высот культуры, если видим, что в ней все, что касается использования человеком земли и защиты его от сил природы, тщательно и целесообразно обеспечено, то есть, короче говоря, обращено на пользу человека. В такой стране реки, грозящие наводнениями, урегулированы в своем течении, а их воды отведены через каналы в те места, где в них есть нужда. Почва тщательно возделана и засеяна растениями, для произрастания которых она пригодна; ископаемые богатства усердно подаются на гора́ и перерабатываются в требуемые орудия и аппараты. Средств сообщения много, они быстры и надежны; дикие и опасные животные уничтожены, а разведение прирученных домашних животных процветает. Но к культуре мы предъявляем и иные требования и, как это ни удивительно, рассчитываем увидеть их реализованными в тех же странах. Дело происходит так, как если бы мы, отказавшись от нашего первоначального критерия, приветствовали в качестве достижения культуры заботы человека о вещах, которые ни в коей мере не являются полезными, а скорее кажутся бесполезными, например, когда мы отмечаем, что парковые насаждения, необходимые для города в качестве площадок для игр или резервуаров свежего воздуха, используются также и для цветочных клумб, или когда мы отмечаем, что окна в квартирах украшены цветочными горшками. Легко заметить, что бесполезное, оценку которого мы ждем от культуры, есть не что иное, как красота; мы требуем, чтобы культурный человек почитал красоту каждый раз, как он с ней сталкивается в природе, и чтобы он ее создавал предметно, в меру возможностей труда своих рук. Мы хотим еще видеть признаки чистоты и порядка. У нас не создается высокого мнения о культуре английского провинциального города времен Шекспира, когда мы читаем, что у дверей его родительского дома в Стратфорде лежала высокая куча навоза; мы возмущаемся и осуждаем как «варварство», то есть как антипод культуры, когда мы замечаем, что дорожки Венского парка усеяны разбросанными бумажками. Любая грязь кажется нам несовместимой с культурой; требования чистоплотности распространяем мы и на человеческое тело; мы с удивлением узнаем о том, какой плохой запах шел от особы Короля-Солнца, и покачиваем головой, когда нам показывают крошечный тазик для мытья, которым пользовался Наполеон для своего утреннего туалета. Мы отнюдь не удивляемся, когда кто-то считает потребление мыла прямым критерием высокого уровня культуры. То же можно сказать и в отношении порядка, который так же, как и чистота, полностью является творением рук человеческих. Но в то время как рассчитывать на чистоту в природе едва ли приходится, порядок нами скопирован скорее всего именно с нее, наблюдение над большими астрономическими закономерностями создало для человека не только прообраз, но и первые исходные предпосылки для установления порядка в собственной жизни. Порядок — это своего рода принудительность повторения, будучи раз установленным, он определяет — что, когда и как должно быть сделано, чтобы в каждом аналогичном случае можно было бы избежать промедления и колебания. Благо порядка нельзя отрицать, он обеспечивает человеку наилучшее использование пространства и времени и экономит его психические силы. Мы были бы вправе рассчитывать, что порядок с самого же начала и без принуждения установится в сфере человеческой деятельности, и можно только удивляться, что этого не случилось; человек в своей работе скорее обнаруживает врожденную склонность к небрежности, неупорядоченности, он ненадежен, и только с большим трудом его можно воспитать так, чтобы он стал подражать небесным образцам порядка.

Красота, чистоплотность и порядок занимают, очевидно, особое место в ряду требований, предъявляемых культурой. Никто не будет утверждать, что они столь же жизненно необходимы, как и господство над силами природы и другие факторы, с которыми нам еще предстоит познакомиться; но и никто охотно не согласится рассматривать их как нечто второстепенное. То, что культура заботится не только о пользе, нам показывает уже пример с красотой, которая не может быть исключена из сферы культурных интересов. Польза порядка вполне очевидна, что же касается чистоты, то мы должны принять во внимание, что ее требует гигиена, и мы можем предположить, что понимание этой зависимости не было полностью чуждо людям и до эпохи научного предупреждения болезней. Но польза не объясняет нам полностью это стремление; тут должно быть замешано еще что-то другое.

Никакая другая черта культуры не позволяет нам, однако, охарактеризовать ее лучше, чем ее уважение к высшим формам психической деятельности, к интеллектуальным, научным и художественным достижениям и заботе о них, к ведущей роли, которую она отводит значению идей в жизни человека. Среди этих идей во главе стоят религиозные системы, сложное построение которых я постарался осветить в другом месте; затем следуют философские дисциплины и, наконец, то, что можно назвать формированием человеческих идеалов, то есть представления возможного совершенства отдельной личности, целого народа или всего человечества, и требования, ими на основании этих представлений выдвигаемые. Так как эти творческие процессы не протекают независимо друг от друга, а скорее друг с другом тесно переплетены, это затрудняет как их описание, так и психологическое исследование их генезиса. Если мы в самом общем порядке примем, что пружина всей человеческой деятельности заключается в устремлении к двум конвергирующим целям — пользе и получению наслаждения, то мы это должны признать действительным и для вышеприведенных культурных проявлений, хотя это легко заметить только в отношении научной и художественной деятельности. Но не приходится сомневаться, что и другие формы соответствуют каким-то сильным человеческим потребностям, хотя они, быть может, развиты только у меньшинства. Не следует также давать вводить себя в заблуждение оценочными суждениями по поводу отдельных религиозных или философских систем и их идеалов; будем ли мы их рассматривать как величайшие достижения человеческого духа или осуждать как заблуждения, мы должны признать, что их наличие, а в особенности их господствующее положение является показателем высокого уровня культуры.

В качестве последней, однако, отнюдь не маловажной характерной черты культуры мы должны принять во внимание способ, каким регулируются отношения людей между собой, то есть социальные отношения, касающиеся человека как соседа, как вспомогательной рабочей силы, как чьего-нибудь сексуального объекта, как члена семьи или государства. В этой сфере будет особенно трудно отрешиться от определенных идеальных требований и выделить то, что относится к культуре, как таковой. Быть может, следовало бы начать с утверждения, что фактор культуры появляется с первой же попытки установить эти социальные взаимоотношения. Если бы не было такой попытки, эти взаимоотношения подчинились бы своеволию каждой отдельной личности, то есть устанавливались бы в зависимости от физической силы этой личности и согласно ее интересам и влечениям. Положение не менялось бы от того, что эта сильная личность наталкивалась бы в свою очередь на личность еще более сильную. Совместная человеческая жизнь становится возможной только тогда, когда образуется некое большинство, более сильное, чем каждый в отдельности, и стойкое в своем противопоставлении каждому в отдельности. Власть такого коллектива противостоит тогда, как «право» власти отдельного человека, которая осуждается как «грубая сила». Эта замена власти отдельного человека властью коллектива и есть решительный шаг на пути культуры. Сущность этого шага заключается в том, что члены коллектива ограничивают себя в своих возможностях удовлетворения, в то время как отдельный человек не признает этих рамок. Первое требование культуры заключается, следовательно, в требовании справедливости, то есть гарантии того, что раз установленный правовой порядок не будет вновь нарушен в чью-либо индивидуальную пользу. Но этим еще не решается вопрос об этической ценности такого права. Дальнейшее культурное развитие как будто бы направлено на то, чтобы такого рода право не стало волеизъявлением небольшого коллектива — касты, прослойки населения, племени,— правом коллектива, который по отношению к другим, может быть, даже более многочисленным массам не занял бы позицию, подобную позиции индивидуального насильника. Конечным результатом должно явиться право, в создании которого участвовали бы все (по меньшей мере,— все

способные к общественному объединению) пожертвовавшие своим инстинктом; право (с тем же ограничением), которое не позволяет никому стать жертвой грубой силы.

Индивидуальная свобода не есть достижение культуры. Она была максимальной еще до всякой культуры, правда, тогда она не имела большой цены, так как единичный человек едва ли был в состоянии ее защитить. Развитие культуры налагает ограничения на эту свободу, а справедливость требует, чтобы от этих ограничений никому нельзя было уклониться. То, что в человеческом обществе проявляется как жажда свободы, может быть направлено на борьбу с существующей несправедливостью и в этом смысле быть благоприятным для дальнейшего развития культуры. Но это не может брать свое начало в недрах первобытной, неукрощенной культурой личности и тогда быть враждебным самим основам культуры. Жажда свободы, таким образом, или направлена против отдельных форм и притязаний культуры, или — вообще против культуры. Едва ли какое-либо воздействие может позволить преобразовать природу человека в природу термита, он, вероятно, всегда будет защищать, вопреки воле масс, свое притязание на индивидуальную свободу. Значительная часть борьбы человечества концентрируется вокруг одной задачи — найти целесообразное, то есть счастливое равновесие между индивидуальными требованиями и культурными требованиями масс; одна из роковых проблем человечества заключается в том, достижимо ли это равновесие при помощи определенной организации человечества или этот конфликт останется непримиримым.

До тех пор пока мы руководствовались общим впечатлением о том, какие черты в жизни людей могут быть названы культурными, мы создали себе довольно ясное представление об общем характере культуры, но, однако, пока еще не узнали ничего, что не было бы общеизвестным. При этом мы старались избежать предрассудка, который ставит знак равенства между культурой и совершенством или путем к этому совершенству, для человека предрешенным. Теперь, однако, напрашивается подход, который, возможно, уведет нас в иную сторону. Культурное развитие представляется нам в виде какого-то своеобразного процесса, протекающего в среде человечества и как будто напоминающего нечто знакомое. Этот процесс можно охарактеризовать изменениями, вызываемыми им в сфере наших инстинктивных предрасположений, удовлетворение которых и есть задача психической экономии нашей жизни. Некоторые из этих первичных позывов ослабляются таким образом, что на их месте появляется то, что мы в случае отдельного индивида называем чертами характера. Самый яркий пример этого процесса был обнаружен в области детской анальной эротики. По мере повзросления первоначальный интерес к функции экскреции, ее органам и продуктам заменяется рядом свойств, которые нам известны как бережливость, стремление к порядку и чистоте; эти качества, ценные и желанные сами по себе, могут стать явно преобладающими, и тогда получается то, что называется анальным характером. Мы не знаем, как это происходит, но в правильности этого взгляда не можем сомневаться[3]. Но вот мы обнаружили, что порядок и чистоплотность являются существенными требованиями культуры, хотя их жизненная необходимость отнюдь не очевидна, так же, как и их пригодность в качестве источников наслаждения. В этом пункте нам впервые бросается в глаза сходство между культурным процессом и развитием либидо отдельного человека. Другие первичные позывы принуждаются к изменению условий своего существования, к переключению на другие пути, что совпадает в большинстве случаев с хорошо известным нам процессом *сублимации* (целей первичных позывов), но в некоторых случаях может быть и отличным от него явлением. Сублимация первичных позывов — особенно ярко выраженная черта культурного развития; именно она дает возможность высшим формам психической деятельности — научной, художественной и идеологической — играть в культурной жизни столь значительную роль. Под влиянием первого впечатления появляется искушение сказать, что сублимация вообще есть навязанная культурой судьба первичных позывов. Но над этим вопросом следует больше поразмыслить. В-третьих, наконец,— и это кажется нам наиболее существенным,— невозможно не заметить,в какой мере культура вообще построена на отказе от первичных позывов, в какой мере ее посылкой является неудовлетворение (подавление, вытеснение или еще что-нибудь?) самых сильных первичных позывов. Эти «культурные лишения» являются доминирующими в большой области социальных взаимоотношений людей; мы уже знаем, что здесь кроется причина враждеб-

[3] См.: «Charakter und Analerotik», 1908 (Ges. Werke, Bd. VII) и другие многочисленные работы E. Jones и др.

ности, с которой приходится бороться всем культурам. Эти же обстоятельства предъявляют большие требования и к нашей научной работе; мы должны многое разъяснять. Нелегко понять, как можно лишить первичный позыв возможности удовлетворения. Это отнюдь не так безопасно; если не принять мер для психоэкономической компенсации, следует считаться с возможностью серьезных потрясений.

Если мы хотим, однако, выяснить, какова возможная ценность нашего взгляда на культурное развитие как на особый процесс, сравнимый с нормальным созреванием индивида,— мы, очевидно, должны будем заняться другой проблемой, а именно, поставить себе вопрос, с какими влияниями связано происхождение культурного развития, как оно возникло и чем определяется его течение.

Эта задача кажется чрезмерной, и следует признаться, что от нее можно впасть в уныние. Вот то немногое, что мне удалось разгадать.

После того как примитивный человек открыл, что возможность улучшения его судьбы на земле при помощи труда находится — буквально — в его руках, ему не могло быть безразлично, работает ли кто-либо другой с ним или против него. Этот другой приобрел для него ценность сотрудника, совместная жизнь с которым была полезной. Еще раньше, в своем обезьяноподобном прошлом, он приобрел привычку создавать семьи; члены семьи и были, вероятно, его первыми помощниками. [...]

В среде такой примитивной семьи отсутствует еще одна культурная черта: произвол главы семьи и отца был неограниченным. В «Тотем и табу» я попытался показать путь, который ведет от такой семьи к следующей ступени совместной жизни в виде братств.

При расправе с отцом сыновья убедились на опыте, что объединение может быть сильнее каждого в отдельности. Тотемическая культура покоится на ограничениях, которые должны были возлагаться друг на друга для сохранения нового положения. Предписания табу были первым «правом». Сожительство людей покоилось на двух основаниях — на принудительности труда, созданной внешней нуждой, и на силе любви, которая для мужчины определялась нежеланием лишиться своего сексуального объекта в лице женщины, а со стороны женщины — нежеланием расставаться с выделившимися из ее организма детьми. Так Эрос и Ананке также стали праотцами человеческой культуры. Первый успех культуры состоял в том, что отныне большое количество людей смогло оставаться в коллективе. А так как, кроме того, обе мощные силы действовали солидарно, можно было рассчитывать, что и дальнейшее развитие будет протекать гладко как для вящего господства над внешним миром, так и для дальнейшего расширения количества людей, охватываемых коллективом. И нелегко понять, как эта культура может дарить ее участникам что-либо, кроме счастья.

Прежде чем приступить к исследованию вопроса,— откуда может возникнуть помеха, позволим себе отвлечь наше внимание рассмотрением положения, согласно которому любовь является одной из основ культуры, и тем заполнить пробел в наших предыдущих рассуждениях. Мы уже отмечали, что половая (генитальная) любовь, давая человеку наивысшие переживания удовлетворения, дает ему, собственно говоря, и идеал счастья, а поэтому естественно было бы и дальше искать удовлетворения стремления к счастью в той же области половых отношений и, следовательно, рассматривать половую эротику как жизненный центр. Мы упоминали также, что, следуя по этому пути, человек становится самым опасным образом зависимым от известной части внешнего мира, а именно от избранного предмета любви, и тем самым подвергает себя опасности самых жестоких страданий, если этот предмет отталкивает его или если он его теряет в силу измены или смерти. Мудрецы всех времен всячески поэтому отсоветовали идти этим жизненным путем; но, несмотря на это, для множества людей он не потерял своей привлекательности.

Незначительному меньшинству благодаря его конституции все же окажется возможным найти счастье на этих путях любви, но при этом неизбежны глубокие психические изменения ее функции. Эти личности делают себя независимыми от согласия объекта, придавая главную ценность не тому, чтобы быть любимым, а собственной любви; они защищаются от потери любимого объекта, направляя свою любовь не на отдельные объекты, а в равной мере на всех людей; они избегают изменчивости и разочарований половой любви, отвлекаясь от сексуальной цели и превращая первичный позыв в заторможенный в смысле цели импульс. То, что у них таким образом получается,— некое ощущение уравновешенности, уверенности и нежности, имеет лишь очень отдаленное внешнее сходство с беспокойной и бурной

жизнью половой любви, из которой оно, однако, произошло. Святой Франциск Ассизский ушел, может быть, дальше всех в таком использовании любви для достижения внутреннего чувства счастья; то, что мы обозначаем как одну из методик осуществления принципа наслаждения, не раз связывалось с религией, с которой она могла соприкасаться в тех высоких сферах, где пренебрегается как отличием «Я» от объекта, так и различиями между объектами. Этические соображения, глубинная мотивация которых нам еще откроется, склонны рассматривать эту способность всеобъемлющей любви к человечеству и миру как наивысшее достижение, до которого может возвыситься человек. По этому поводу мы уже сейчас не можем удержаться от высказывания двух основных сомнений. Любовь, не производящая выбора, теряет часть своей собственной ценности, так как она несправедлива по отношению к объекту. А затем — не все люди достойны любви.

Любовь, легшая в основу семьи, в своем первоначальном облике, в котором она не отказывается от сексуального удовлетворения, и в своей модифицированной форме — как заторможенная в смысле цели нежность — продолжает влиять на культуру. В обеих формах она продолжает выполнять свою функцию — связывания воедино множества людей, причем в более интенсивной форме, чем это удается достичь интересу трудового содружества. Небрежность языка при употреблении слова «любовь» имеет свое генетическое оправдание. Мы называем любовью отношения между мужчиной и женщиной, создавших семью на основе полового удовлетворения, но мы называем любовью и добрые отношения между родителями и детьми или между братьями и сестрами в семье, хотя эти отношения — лишь ингибированная любовь[4], которую мы должны были бы обозначать как нежность. Ингибированная любовь была первоначально любовью вполне чувственной, и в бессознательном человеке она осталась по-прежнему таковой. Как чувственная, так и ингибированная любовь выходят за рамки семьи и создают новые отношения там, где раньше была отчужденность. Половая любовь ведет к новым семейным образованиям, а ингибированная любовь — к «дружбе», к явлению, которое приобретает важность с точки зрения культуры, так как оно выходит за рамки некоторых ограничений половой любви, например, ее исключительности. Но в течение эволюции отношение любви к культуре теряет свой однозначный характер. С одной стороны, любовь противопоставляет себя интересам культуры, а с другой стороны, культура угрожает любви чувствительными ограничениями.

Такое раздвоение кажется неизбежным, но его причину трудно сразу же распознать. Прежде всего оно проявляет себя в виде конфликта между семьей и теми более крупными коллективами, в состав которых входит отдельный человек. Мы уже догадались, что одним из главных устремлений культуры является объединение людей в большие единства. Семья, однако, не хочет освободить человека. Чем теснее связь членов семьи друг с другом, тем больше и чаще они склонны отгораживаться от других и тем труднее для них становится вхождение в более широкий круговорот жизни. Более старая филогенетически (а в детстве исключительная) форма совместной жизни противится смене позднее приобретенной культурной формой. Отделение юноши от семьи становится задачей, при разрешении которой общество ему зачастую помогает ритуалами празднования половой зрелости и принятия в среду взрослых. Получается впечатление, что эти трудности свойственны каждому психическому, а по существу и каждому органическому развитию.

Затем в конфликт с культурой вступают и женщины, осуществляя то же самое сдерживающее и тормозящее влияние, которое вначале проистекало из требований их любви и было положено в основу культуры. Женщины представляют интересы семьи и сексуальной жизни; культурная деятельность все больше и больше становилась делом мужчин и всегда ставила перед ними тяжелые задачи, принуждая их к сублимации первичных позывов, к чему женщины менее приспособлены. Так как человек не располагает неистощимым запасом психической энергии, он должен разрешать свои задачи при помощи целесообразного распределения либидо. То, что он тратит на достижение культурных целей, он отнимает главным образом от женщины и сексуальной жизни; постоянное общение с мужчинами, его зависимость от отношений с ними отчуждают его даже от обязанностей мужа или отца. Так требованиями культуры женщина оттесняется на второй план и вступает с ней во враждебное отношение.

Что касается культуры, то ее тенденция к ограничению сексуальной жизни выступает не менее явственно, чем другая ее тенденция по расширению культурного круга. Уже первая фаза культуры, фаза тотемизма, несет с собой запрет кровосмесительного выбора объекта; запрет, нанесший любовной жизни человека, вероятно, самое сильное увечье за все истекшие

[4] Заторможенная по отношению к цели.— *Прим. пер.*

времена. Табу, закон и обычай вводят затем новые ограничения, касающиеся как мужчин, так и женщин. Не все культуры идут одинаково далеко в этом направлении; объем остаточной сексуальной свободы зависит также и от экономической структуры общества.

Мы уже знаем, что под давлением психоэкономической необходимости культура должна отнимать от сексуальности значительное количество психической энергии, нужной ей для собственного потребления. При этом культура ведет себя по отношению к сексуальности как победившее племя или слой народа, эксплуатирующий других — побежденных. Страх перед восстанием угнетенных требует применения самых строгих мер предосторожности. Наивысшая точка такого рода развития достигнута в нашей западноевропейской культуре. Психологически вполне оправдано, что эта культура берется наказывать проявления детской сексуальной жизни, так как без такой предварительной обработки еще в детстве не будет надежд на укрощение сексуальных вожделений у взрослых. Но никоим образом нельзя оправдать культурное общество, когда оно заходит так далеко, что, несмотря на легкую доказуемость и очевидность, отрицает и само наличие явления. Для индивида выбор объекта, достигшего половой зрелости, ограничивается партнером противоположного пола, а все внегенитальные удовлетворения запрещаются как извращения. Заключающееся в этих запретах требование одинаковых для всех форм сексуальной жизни, не считаясь с различиями в прирожденной и благоприобретенной сексуальной конституции людей, лишает большое их количество сексуального наслаждения и тем самым становится источником жестокой несправедливости. Успех этих ограничительных мероприятий может заключаться только в том, что сексуальные интересы нормальных людей, тех, кому их конституция не служит помехой, направляются без ущерба в допущенное русло. Но и то, что остается в этой сфере без осуждения,— гетеросексуальная половая любовь,— подвергается дальнейшим ограничениям законом и институцией единобрачия. Современная культура дает ясно понять, что она разрешает сексуальные отношения только на базе одной, единственной и нерасторжимой связи между мужчиной и женщиной, что она не признает сексуальности как самостоятельного источника наслаждения и склонна терпеть его только в качестве незаменимого способа размножения людей.

Это, конечно, крайнее положение. Как известно, оно оказалось нереализуемым даже на короткий срок. Только люди слабого характера покорились столь далеко идущему вторжению в сферу их сексуальной свободы, более же сильные натуры — только на некоторых компенсирующих условиях, о которых речь будет впереди. Культурное общество сочло себя вынужденным молча допускать некоторые нарушения, которые согласно установленным правилам, должны были бы им преследоваться. Но с другой стороны, не следует вводить себя в заблуждение и считать, что такая позиция культуры вообще безобидна, так как она не достигает реализации всех своих намерений. Сексуальная жизнь культурных людей все же сильно искалечена и производит впечатление столь же деградирующей функции, как наша челюсть или волосы на голове. Вероятно, право утверждать, что сексуальная жизнь как источник ощущения счастья, т. е. как средство достижения нашей жизненной цели, чувствительно ослаблена[5]. Иногда может создаваться впечатление, что дело заключается не только в давлении культуры, что, возможно, и в самой природе этой функции есть нечто, отказывающее нам в полном удовлетворении и толкающее нас на иные пути. Такой взгляд может быть и ошибочным, решить этот вопрос трудно[6].

Психоаналитические исследования показали нам, что именно этот отказ от сексуальной жизни нестерпим для так называемых невротиков. Своими симптомами они создают себе

[5] Среди поэтических произведений утонченного, в настоящее время общеизвестного английского писателя Дж. Голсуорси я давно уже оценил небольшое произведение «Яблоня». Оно в убедительной форме показывает, что в жизни современного цивилизованного человека не осталось больше места для простой, естественной любви двух людей.

[6] Вышеприведенное предположение может быть подтверждено следующими замечаниями: и человек является животным с недвусмысленным бисексуальным предрасположением. Индивид соответствует сплаву двух симметричных половинок, из которых, по мнению многих исследователей, одна является чисто мужской, а другая — женской. Столь же возможно, что обе эти половинки первоначально носили гермафродитный характер. Пол есть биологический факт, и хотя он имеет исключительное для душевной жизни значение, его психологическое понимание чрезвычайно затруднено. Мы привыкли говорить: каждый человек имеет как мужские, так и женские влечения, потребности, черты, но мужской или женский характер может вскрывать анатомия, а не психология. Для этой последней половая противоположность сводится к активности и пассивности, причем мы почти без колебаний приписываем активность мужскому началу, а пассивность — женскому,

заменители удовлетворения, которые, однако, или причиняют неприятности сами по себе или становятся источником страданий, так как создают трудности в окружающем мире и обществе. Последнее вполне понятно, первое же составляет для нас новую загадку. Но культура требует от нас жертв не только в области сексуального удовлетворения.

Трудности эволюции культуры мы отнесли к категории общих трудностей развития тем, что свели их к инертности либидо, к его несклонности оставлять старое положение ради нового. Мы утверждаем почти то же, когда объясняем антагонизм между культурой и сексуальностью тем фактом, что сексуальная любовь есть взаимоотношение между двумя лицами, и третий может быть только лишним или помехой, в то время как культура основана на взаимоотношениях между большим количеством людей. При апогее любовных отношений не остается больше места для интереса к окружающему миру; любовная пара самодостаточна: чтобы быть счастливой, ей даже не нужен общий ребенок. Ни при каких других обстоятельствах Эрос не обнаруживает так ясно ядра своей сущности — намерения из множества создать единство; но в то время как это ему прекрасно удается при состоянии влюбленности двух людей, дальше идти он не собирается.

Согласно тому, что было сказано до сих пор, мы очень хорошо можем представить себе цивилизованное общество как бы состоящим из таких двойных индивидов, либидинозно насыщенных и связанных друг с другом узами совместного труда и интересов. В этом случае культуре незачем было бы отводить энергию из сферы пола. Но такое желательное состояние не существует и никогда не существовало; в действительности культура никогда не довольствуется предоставленными в ее распоряжение связями, она хочет связать членов коллектива друг с другом и либидионозно; для этой цели она использует все средства и поощряет все пути, ведущие к созданию в их среде мощных идентификаций; в высочайшей степени мобилизует ингибированное либидо, чтобы укрепить общественные связи посредством дружбы. При достижении этой цели неизбежны ограничения сексуальной жизни. Но нам недостает ясного понимания необходимости, которая толкает культуру по этому пути и обосновывает ее враждебность к сексуальности. Дело, очевидно, в каком-то нами еще не вскрытом факторе помехи.

Нас может навести на след одно из таких называемых идеальных требований культурного общества. Оно гласит: люби ближнего своего, как самого себя; это требование всемирно известно, оно несомненно более старо, чем христианство, предъявляющее его, как свою самую гордую претензию; но все же оно не очень старо,— даже в исторические времена оно еще было чуждо людям. Но займем по отношению к этому требованию наивную позицию, как если бы о нем услышали в первый раз. Тогда мы не сможем удержаться от чувств неожиданности и удивления. Почему мы должны брать на себя такое обязательство? Чем это может помочь? И прежде всего — как это можно осуществить? Как это для нас возможно? Моя любовь есть нечто настолько ценное, что я не могу ею разбрасываться без оснований. Любовь накладывает на меня обязательства, для выполнения которых я должен быть готовым идти на жертвы. Если я люблю кого-нибудь, он должен это как-то заслужить. (О пользе, которую он может мне принести, как и о его возможном значении для меня, как сексуального объекта, я не говорю; оба эти типа отношений не принимаются во внимание в предписании любви к ближнему.) Он того заслуживает, если он во многом настолько похож на меня, что я могу любить в нем самого себя; он того заслуживает, так как он настолько более совершенен чем я, что я могу в нем любить идеал моей собственной личности; я должен его любить, если он сын моего друга, потому что боль моего друга, когда с ним случается несчастье, есть и моя боль, и я должен был бы ее разделять. Но если этот человек мне чужд, если он не может привлекать меня к себе ни в силу каких-либо личных

что, однако, никоим образом не находит себе подтверждения в животном мире. Учение о бисексуальности еще очень смутно, и то, что еще не найдено его сочетания с учением о первичных позывах, следует рассматривать как большую помеху для психоанализа. Как бы там ни было, если мы практически будем считаться с фактом, что каждый в своей сексуальной жизни стремится к удовлетворению как мужских, так и женских желаний,— мы должны быть готовы считаться с возможностью, что эти желания не могут быть удовлетворены тем же объектом и что они друг другу мешают, если их не удается разделить и направить каждый из импульсов по особенному, только ему свойственному руслу. Другая трудность заключается в том, что эротическое отношение, помимо свойственного ему садистического компонента, зачастую сопровождается и некоторой порцией прямой агрессивной наклонности. Предмет любви не всегда может проявить по отношению к этим усложнениям столько понимания и терпимости, как та крестьянка, которая жаловалась, что муж ее больше не любит, так как он ее уже неделю не порол. [...]

качеств, ни в силу уже приобретенного значения для жизни моих чувств, мне будет трудно его полюбить. Этим я даже допущу несправедливость, так как все мои близкие ценят мою любовь, как знак предпочтения; для них будет несправедливостью, если я наравне с ними поставлю чужого. Но если я должен его любить какой-то универсальной любовью только потому, что он является существом, населяющим эту Землю, как насекомое, земляной червяк, очковая змея, то тогда я опасаюсь, что на его долю выпадает лишь незначительная часть любви, во всяком случае неизмеримо меньшая той, которую, согласно требованиям моего рассудка, я имею право сохранить для самого себя. К чему это столь торжественно выдвигаемое предписание, если его выполнение не может быть рекомендовано как нечто разумное?

При ближайшем рассмотрении я наталкиваюсь на еще большие трудности. Этот чужой мне человек, как правило, не только достоин моей любви, он, должен честно я признать, скорее достоин моей вражды и даже ненависти. Он, по-видимому, не испытывает по отношению ко мне ни малейшей любви, он не оказывает мне ни малейшего внимания. Если что-либо для него полезно, он без колебаний готов нанести мне вред, не задаваясь при этом вопросом, насколько причиненный мне вред соразмерен с полученной им пользой. Больше того, ему даже не нужно извлекать из этого пользы; если он может удовлетворить какое-то свое желание, он не остановится перед тем, чтобы осмеять меня, оскорбить, обидеть, оклеветать, продемонстрировать свою власть надо мной; и чем увереннее он в себе, чем я более беспомощен, тем скорее можно от него ожидать такого поведения по отношению ко мне. Если же он ведет себя иначе, если он, будучи чуждым мне человеком, оказывает мне знаки бережного внимания, то я и без этого предписания буду платить ему той же монетой. Если бы это замечательное предписание гласило: люби ближнего твоего так, как он любит тебя, то я бы тогда не возражал. Имеется и второе требование, которое мне кажется еще более непонятным и вызывает во мне еще более сильное сопротивление. Оно гласит: люби своих врагов. Но по здравому размышлению, я должен признаться, что я не прав, отклоняя его как требование еще более сильное. По существу это одно и то же[7].

И вот мне кажется, что я слышу преисполненный достоинства, голос, напоминающий мне: именно потому, что ближний не только не достоин твоей любви, но даже скорее является твоим врагом, его нужно любить, как самого себя, и я понимаю, что передо мной случай, подобный «Credo quia absurdum» [8].

Весьма вероятно, что ближний, когда от него потребуется любить меня, как самого себя, ответит точно так же, как и я, и на тех же основаниях меня отвергнет. Надеюсь, что не с тем же, объективным правом, но и он будет того же мнения. Однако есть все же и различия в поведении людей, которых этика, независимо от обусловленности их поведения, делит на «добрых» и «злых». До тех пор, пока эти несомненные различия не будут устранены, следование высоким эстетическим требованиям будет наносить вред культурным устремлениям, представляя собою прямое поощрение зла. Трудно не вспомнить при этом случай, который имел место во французском парламенте, когда там обсуждался вопрос о смертной казни: один оратор страстно выступил за ее отмену, заслужив бурные аплодисменты, пока не раздался из зала голос: «Que messieurs les assassins commencent»[9].

За всем этим стоит часто оспариваемая действительность, заключающаяся в том, что человек отнюдь не мягкое, жаждущее любви создание, способное защищаться разве лишь тогда, когда на него нападут; надо считаться с тем, что среди его инстинктивных предрасположений имеется и огромная доля склонности к агрессии. Поэтому для человека его ближний не только возможный помощник или сексуальный объект, но и предмет соблазна для удовлетворения своей агрессивности, рабочая сила, которой он может воспользоваться без вознаграждения, объект сексуальной похоти, которую он может удовлетворить без его согласия; у ближнего можно отнять имущество, его можно унижать, причинять ему боль,

[7] Великий поэт может себе позволить, хотя бы в шуточной форме, высказать резко осуждаемые психологические истины. Так, Г. Гейне признается: «Я мирно настроенный человек. Мои желания: скромная хижина, соломенная кровля, но хорошая кровать, хорошая еда, очень свежие молоко и масло; перед окном — цветы, перед дверью — несколько красивых деревьев, а если милостивый Бог хочет сделать меня совсем счастливым, то он доставит мне радость тем, что на этих деревьях будут повешены от шести до семи моих врагов. Тогда перед их смертью я им растроганно прощу все то плохое, что они мне причинили за время моей жизни. Да, врагам надо прощать, но не раньше, чем они будут повешены» (Г е й н е. Мысли и идеи).

[8] «Верую, ибо это абсурдно» (лат.)

[9] «Так что же, господа убийцы, приступайте» (франц.).

его можно мучить и убивать. «Homo homini lupus est»[10], кто бы имел смелость оспаривать это положение после всего опыта жизни и истории? Как правило, эта жестокая агрессивность только и выжидает, чтобы быть спровоцированной, или ставит себя на службу другим целям, которые, однако, могли бы быть достигнуты и иными, более мягкими способами. При благоприятных для нее условиях, когда устранены обычно противодействующие ей силы, эта агрессивность проявляется и стихийно, обнажая в человеке дикого зверя, которому чуждо бережное отношение к собственному роду. Достаточно вспомнить ужасы переселения народов, вторжения гуннов или так называемых монголов под предводительством Чингисхана и Тимура, захват Иерусалима набожными крестоносцами, а также ужасы последней мировой войны, чтобы смиренно согласиться с обоснованностью такого взгляда.

Наличие этой агрессивной склонности, которую мы можем ощутить в самих себе и с правом предположить у других, есть тот фактор, который нарушает наши отношения с ближними и принуждает культуру к ее высоким требованиям. В силу этой изначальной враждебности людей друг к другу культурному обществу постоянно грозит развал. Общие трудовые интересы не могли бы удержать культуру от этого развала, так как страсти первичных позывов сильнее разумных интересов. Культура должна мобилизовать все свои силы, чтобы поставить предел агрессивным первичным позывам человека и затормозить их проявления путем создания нужных психических реакций. Отсюда применение всевозможных средств для идентификаций и ингибированных любовных отношений, отсюда ограничение сексуальной жизни, а также и то идеальное требование любви к ближнему, как к самому себе, которое на самом деле тем и оправдано, что ничто другое в такой степени не противоречит исконной природе человека. При всех стараниях это культурное устремление пока достигло не очень многого. Культура надеется избежать наиболее резких проявлений грубой силы тем, что она сама сохраняет за собой право применять силу по отношению к преступникам, но закон ничего не может поделать с более осмотрительными и утонченными проявлениями человеческой агрессивности. Каждый из нас знает, что от надежд, которые мы в юности возлагали на наших ближних, приходится отказываться, как от иллюзий; каждый из нас на опыте может познать боль и тяготы, которые вносят в нашу жизнь недоброжелательность ближних. При этом было бы несправедливо приписывать культуре стремление исключить споры и соревнование из человеческой активности. Эти явления, конечно, необходимы, но ведь оппонент не всегда враг, он им становится лишь в порядке злоупотребления.

Коммунисты полагают, что они нашли путь к освобождению от зла. Человек несомненно добр, он желает добра ближнему, но институт частной собственности испортил его природу. Частное владение имуществом дает человеку власть и тем вводит его в искушение третировать других; человек, лишенный собственности, должен загореться враждой и восстать против угнетателей. Если частная собственность будет уничтожена, если все имущество станет общим и всем людям будет дозволено им пользоваться, всякое недоброжелательство и вражда исчезнут среди людей. Если все потребности будут удовлетворены, никто не будет иметь основания видеть в другом человеке врага: все с готовностью будут выполнять нужную работу. Я никоим образом не хочу вдаваться в экономическую критику коммунистической системы, я не могу исследовать вопрос: достигает ли цели и имеет ли преимущества отмена частной собственности?[11] Но я могу установить, что психологическая предпосылка для такой отмены — безмерная иллюзия. С отменой частной собственности у человеческой агрессивной страсти отнимается одно из его орудий, сильное, конечно, но отнюдь не сильнейшее. Этим ничего не меняется в агрессивности, злоупотребляющей в своих целях различиями во власти и влиянии, ничего не меняется в сущности агрессивности. Она не была создана собственностью, она почти безгранично господствовала в первобытные времена, когда собственность была еще крайне скудна; она проявляется уже в детской, как только собственность потеряла свои первоначальные анальные формы; она стала основой всех нежных и любовных отношений между людьми, за одним, может быть, единственным исключе-

---

[10] «Человек человеку волк» (*лат.*).

[11] С того, кто в юности испытал и беду и нищету, кто познал безразличие и надменность имущих, следовало бы снять подозрения в том, что он лишен понимания и благожелательности по отношению к борющимся против имущественного неравноправия людей и всего того, что из этого проистекает. Правда, когда эта борьба обосновывается абстрактным требованием справедливости в силу равенства всех людей, то тут, очевидно, можно легко возразить, что сама природа установила неравенство, снабдив каждого человека как органическими возможностями, так и духовными талантами в чрезвычайно неравномерной степени, а этому ничем нельзя помочь.

нием — любви матери к своему ребенку мужского пола. Если уничтожить частные права на материальные блага, то останется преимущественное право в сексуальных отношениях, а это может стать источником недовольства и враждебности между людьми, в остальном равными. Если путем полного освобождения сексуальной жизни уничтожить и это право, то есть если отменить семью, эту основную ячейку культуры, то тогда, правда, трудно будет предвидеть, по каким новым путям пойдет развитие культуры, но одно можно сказать определенно: неискоренимая черта человеческой природы последует за культурой и по этим путям.

Людям, очевидно, нелегко отказываться от удовлетворения этой своей агрессивной наклонности; им от этого не по себе. Не следует преуменьшать преимущество небольшого культурного круга, дающего выход инстинкту, в предоставлении враждебного отношения к внестоящим. Всегда можно связать любовью большое количество людей, если только останутся и такие, на которых можно будет направлять агрессию. Однажды я занимался явлением, которое показывает, что как раз соседние и во многом близкие друг другу коллективы враждуют между собой и насмехаются друг над другом, например, испанцы и португальцы, северные и южные немцы, англичане и шотландцы и т. д. Я дал этому явлению название «нарциссизма малых различий», что, однако, не слишком помогает его пониманию. В нем мы обнаруживаем удобное и относительно безобидное удовлетворение агрессивной наклонности, облегчающее членам коллектива их сплоченность. Разбросанный повсеместно еврейский народ оказал в этом отношении достойные признания услуги культуре народов, среди которых он нашел гостеприимство; к сожалению, всех имевших место в средние века избиений евреев не хватило для того, чтобы сделать эти времена более мирными и безопасными для их христианских сограждан. С тех пор как апостол Павел положил в основу своей христианской общины всеобщее человеколюбие, предельная нетерпимость христианства ко всем оставшимся вне общины стала неизбежным следствием; для римлян, которые не основывали своего общества на любви, религиозная нетерпимость была чуждой, хотя для них религия была делом государства и государство было пропитано религией. Отнюдь не непонятным совпадением является тот факт, что мечта о германском мировом господстве для своего завершения прибегла к антисемитизму; и становится понятным, что попытка создания новой коммунистической культуры в России находит в преследовании буржуев свое психологическое подкрепление. Можно лишь с тревогой задать себе вопрос,— что будут делать Советы, когда они уничтожат всех буржуев.

Поскольку культура требует столь больших жертв не только в области сексуальности, но и в области людской наклонности к агрессии, становится более понятным, почему людям так трудно быть ею осчастливленными. Действительно, первобытному человеку было лучше в том смысле, что он не знал никаких преград для первичных позывов. Но в порядке компенсации гарантия длительности его наслаждения таким счастьем была весьма ничтожна. Культурный человек возможность счастья променял на гарантированную безопасность. Но мы не должны забывать, что в первобытной семье только ее глава мог наслаждаться такой свободой первичных позывов, все остальные жили в рабском угнетении. Контраст между меньшинством, пользующимся преимуществом культуры, и большинством, этих преимуществ лишенным, был, следовательно, в ту эпоху первобытной культуры доведен до крайности. Тщательное исследование ныне живущих примитивных людей показало, что свободе их первичных позывов едва ли приходится завидовать; она подвержена ограничениям другого рода, однако, быть может, более строгим, чем у современного цивилизованного человека.

Когда мы наше нынешнее цивилизованное состояние справедливо обвиняем в том, что оно недостаточно отвечает нашим требованиям счастливого жизненного порядка, в том, что оно доставляет нам много страданий, которых, вероятно, можно было бы избежать; когда мы безжалостной критикой пытаемся выявить корни его несовершенства, мы делаем это с полным правом и отнюдь не высказываем себя врагами культуры. Следовало бы ожидать, что постепенно в нашей культуре произойдут такие изменения, которые позволят лучше удовлетворять наши потребности и снимут необходимость в ее критике. Но следовало бы также свыкнуться с мыслью, что есть трудности, присущие самой природе культуры и не снимаемые никакими попытками реформ. Кроме задачи ограничения первичных позывов, к чему мы должны быть готовы, надвигается на нас и опасность другого состязания, которое можно было бы назвать «психологической нищетой масс». Эта опасность в наибольшей мере грозит там, где общественные связи осуществляются главным образом путем идентификации участников друг с другом, в то время как ведущие личности не приобретают значения, которое должно было бы выпасть на их долю при формировании

массы[12]. Современное культурное состояние Америки являет собою удобный случай для изучения этого культурного ущерба. Но я избегаю искушения вдаться в критику американской культуры, так как я не хотел бы создать впечатления, что сам прибегаю к американским методам.

Ни при какой другой работе не ощущал я так сильно, как при этой, что я пишу об общеизвестном, трачу бумагу и чернила, а затем — труд наборщиков и типографскую краску, чтобы сказать в конце концов само собой разумеющиеся вещи. Поэтому я особенно охотно включаюсь в обсуждение, когда создается впечатление, что признание особого, самостоятельного первичного позыва агрессии означает изменение психоаналитического учения о первичных позывах.

Мы увидим, что это не так, что дело сводится лишь к тому, чтобы обрисовать более четко давно уже намеченный поворот и проследить вытекающие из него последствия. Из всех медленно развивавшихся частей психоаналитической теории учение о первичных позывах продвигалось вперед труднее всего. Но это учение было настолько необходимым для всего построения, что что-то должно было занять его место. В моей первоначальной полной беспомощности первый толчок дала мне одна фраза поэта-философа Шиллера о том, что мир держится на «голоде и любви». Голод можно было бы себе представить как первичный позыв, служащий самосохранению отдельного существа, любовь же направлена на объекты; ее главная функция, всячески поощряемая природой,— служить сохранению рода. Так первичные позывы «Я» с самого начала были противопоставлены первичным позывам, направленным на объекты. Энергию этих последних, и их исключительно, я назвал либидо; так вступал в силу антагонизм между первичными позывами «Я» и направленными на объект «либидинозными» первичными позывами любви — в широком смысле этого слова. Один из направленных на объекты первичных позывов — садистический — выделялся, однако, тем, что его цель отнюдь не отличалась любвеобильным характером, кроме того он явно был близок в какой-то части первичным позывам «Я» и лишен возможности скрыть свое тесное родство с первичными позывами овладения, не имеющими либидинозной направленности; но этим противоречием пренебрегли: садизм ведь явно относится к сексуальной жизни, в которой жестокая игра может занять место игры нежной. Невроз представлялся результатом борьбы между интересами самосохранения и требованиями либидо, в борьбе этой «Я» победило, но ценою тяжелых страданий и лишений. [...]

Во всем дальнейшем изложении я буду, следовательно, стоять на той точке зрения, что склонность к агрессии является первоначальной и самостоятельной инстинктивной предрасположенностью людей, и поэтому возвращаюсь к утверждению, что культура встречает в ней свое самое большое препятствие. Как-то, в ходе этого исследования, нами овладело представление о культуре как об особом процессе, захватывающем людей в своем течении, и мы все еще пребываем под впечатлением этой идеи. Добавим к этому, что этот процесс служит Эросу, стремящемуся объединить сначала в одно большое целое — человечество. Почему это так должно происходить — мы не знаем; просто такова активность Эроса. Человеческие массы должны быть либидинозно связаны; одна необходимость, одни преимущества объединения в труде не могли бы их удержать вместе. Но этим предначертаниям культуры противодействует прирожденный первичный позыв человеческой агрессивности, враждебности каждого ко всем и всех к одному. Этот обнаруженный нами, наряду с Эросом, инстинкт агрессии является отпрыском и главным представителем первичного позыва Смерти, разделяющего с Эросом господство над миром. И теперь, мне кажется, смысл развития культуры перестал быть для нас неясным. Оно должно показать нам борьбу между Эросом и Смертью, между инстинктом жизни вообще, и поэтому развитие культуры можно было бы просто назвать борьбой человеческого рода за существование[13]. И эту схватку гигантов наши нянюшки хотят заглушить «колыбельной песенкой о небесах».

Публикацию подготовил Е. Левин

[12] См.: «Massenpsychologie und Ich+Analyse», 1921 (Ges. Werke, Bd, XIII).

[13] Вероятно, с дальнейшим уточнением: борьбой, которая должна была принять эти формы в силу известного события, которое мы еще должны будем разгадать.

Памяти Сергея Параджанова

Сергей Параджанов:

«...чтобы не молчать, берусь за перо»

Выбранные места из переписки с недругами и друзьями

Открытое письмо

Директору Киевской киностудии
художественных фильмов им. А. Довженко
тов. Копице Д. Д.
Партбюро Киевской киностудии
тов. Матисон О. Н.
Председателю творческой секции
тов. Левчуку Т. В.
Редакции газеты «За радянський фільм».
Министру культуры УССР
тов. Бабийчуку Р. В.
Министру культуры СССР
тов. Михайлову Н. А.
ЦК КПСС и ЦК КПУ.
Редакции газеты «Советская культура».

Я никогда не позволил бы себе обратиться к Вам с этим письмом, если бы дело касалось только меня лично.

Поступить так меня заставляет невозможность у нас на студии высказаться, тщетные попытки быть услышанным, длительные и безрезультатные околачивания в приемных.

Не ссылаясь на фамилии и истории ряда сценариев и фильмов, я все же утверждаю, что мое положение не является у нас чем-то особенным и исключительным.

Глубоко убежденный в том, что таким порядкам не место в работе советского предприятия, что это мешает нам в выполнении решений XX съезда КПСС об увеличении выпуска фильмов и улучшения их качества, я и решил написать Вам.

То, что я изложу, для многих не будет новостью, так как давно уже стало на студии притчей во языцех.

В интересах объективности считаю своим долгом высказаться, поскольку не все в этих разговорах соответствует истинному положению вещей. Я прибегаю к этому и потому, что мне трудно отвечать каждому на вопрос, почему вот уже столько лет я не выхожу из состояния клинического простоя и ничего не снимаю.

Ввиду того, что начало этой истории связано с деятельностью прежнего руководства студии, я начну с более позднего времени, а именно с изложения той непонятной волокиты, которая тянется вот уже второй год.

В феврале 1956 года редактор сценарного отдела т. Король дала мне для ознакомления сценарий В. Выговского «Огонь юного сердца» и просила высказать свое мнение о возможности дальнейшей работы над этой вещью, так как в данном виде сценарий студию не устраивал. Я внимательно прочел работу молодого украинского автора и пришел к выводу, что мнение студии справедливо. Однако это меня не испугало. Несмотря на то, что вещь была сырой, что ей недоставало мастерства и в сценарии не чувствовалось руки человека, знающего кинематограф, меня привлекло к нему то новое, свежее, неизбитое, о чем еще не рассказывали наши фильмы и что безусловно найдет путь к сердцу юного зрителя.

Вместе с Выговским мы пришли к выводу, что для завершения сценария необходимо привлечь в помощь опытных сценаристов. Наш выбор остановился на воспитанниках Всесоюзного государственного института кинематографии тт. Коростышевском и Лялине, которые не были новыми для студии авторами. Коростышевский и Лялин дали свое согласие, и мы в соответствии с пожеланиями сценарного отдела приступили к написанию нового либретто. Либретто было студией одобрено, после чего 17 марта 1956 года был заключен договор. Вскоре авторы сдали первый вариант нового сценария. Я не оговариваюсь, поскольку в этом варианте от предыдущих остались лишь имена отдельных персонажей да некоторое совпадение сюжетной канвы.

Сценарный отдел работу в основном при-

нял и высказал авторам ряд незначительных пожеланий, которые были ими учтены, после чего сценарий был передан на Художественный совет. Тогда же положительные качества сценария были отмечены комиссией партбюро студии, рассматривавшей портфель сценарного отдела. Об этом, например, сообщала во втором номере за прошлый год многотиражка «За радянський фільм», где писалось, что это одна из лучших и волнующих вещей на студии.

20 октября состоялось обсуждение сценария на Художественном совете.

Признав интересное решение сценария, новизну и значительность темы, необходимость его для юного зрителя, выступавшие в то же время указали мне и авторам на то, что в деталях сценарий неточен и нуждается в доработке. Было высказано также пожелание, поддержанное директором студии т. Копицей, о том, чтобы сценарий был бы углублен и чтобы тема советского патриотизма в нем перекликалась бы с темой пролетарского интернационализма, с темой дружбы народов. Поэтому авторам было предложено сделать героя — двенадцатилетнего мальчика — немцем, который в годы Великой Отечественной войны пресловутому голосу крови противопоставляет горячую сыновнюю любовь к своей социалистической Родине.

Было принято также решение о том, что после внесения поправок сценарий в рабочем порядке будет запущен в производство.

Прежде чем приступить к реализации решения Художественного совета, мы встретились с т. Копицей, который в беседе с нами высказал свои соображения и пожелания успехов в работе. Сценарий пришлось фактически писать заново, так как изменение линии одного образа повлекло за собой полную ломку структуры вещи в целом.

2 марта студии был сдан 6-й, окончательный вариант сценария. Спустя девять дней главный редактор студии тов. Зельдович и начальник сценарного отдела т. Перегуда подписали заключение о приеме сценария. Более двух с половиною месяцев оно без движения пролежало на столе у директора студии тов. Копицы, и это несмотря на то, что сценарий включен в тематический план выпуска фильмов на 1957/58 гг., подписанный министром культуры СССР т. Михайловым.

Попытки узнать, в чем дело, почему затягивается окончательное решение судьбы сценария, ни к чему не привели. Никто из руководящих работников не мог дать на это вразумительного ответа.

Время шло, и, очевидно, не полагаясь на собственные силы, сценарный отдел прибегнул к помощи извне, заручившись отзывами о сценарии авторитетных товарищей, таких, как М. Донской, Г. Колтунов и другие.

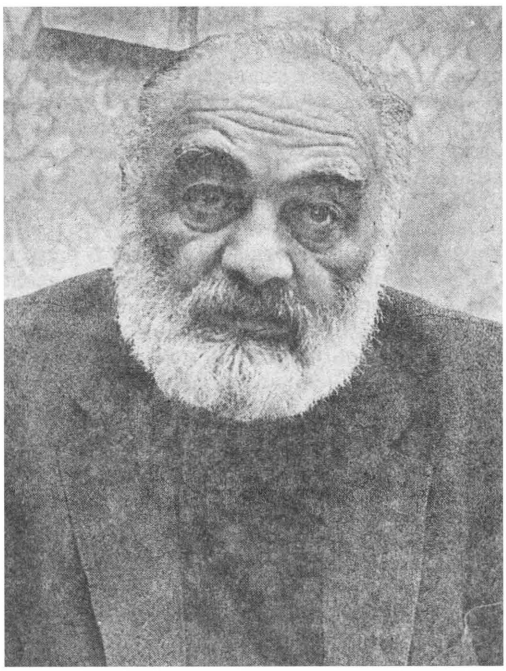
Несмотря на различие в оценках качества сценария, эти заключения единодушно признавали значимость поднятой темы, ее своевременность и необходимость для нашего зрителя и, в частности, юного. Одни товарищи обращали внимание на мелкие погрешности, другие указывали на то, что сценарий — один из лучших на студии, что его надо обязательно запускать в производство и что на его основе может быть поставлен фильм для союзного и мирового экрана.

Очевидно, эти заключения возымели свое действие, и 29 мая с. г. после того, как прошли все установленные законом сроки, т. Копица подписал заключение. С авторами был произведен расчет, а мне т. Зельдовичем было предложено немедленно приступить к написанию режиссерского сценария.

Был составлен и завизирован начальником производства студии т. Вайнтробом и передан директору на утверждение приказ о запуске фильма в производство. Мне было заявлено, что я не должен становиться на формальную точку зрения и, не ожидая, пока будет издан приказ, начать работу. Я последовал этому совету и, несмотря на то, что ко мне не прикрепили, как положено, оператора и художника, приступил к написанию режиссерского сценария, который закончил на 12 дней ранее обусловленного срока. Об этом я доложил в рапорте на имя директора студии. Добившись приема, я узнал от т. Копицы, что работа велась впустую, так как приказа не было, кроме того, сценарий якобы выбыл из тематического плана и его дальнейшая судьба никого не интересует. Затем т. Копица сказал, что он вообще никогда не собирался ставить этот фильм и что сценарий утвердил лишь потому, что истекли сроки и авторам все равно бы пришлось платить. В последнем он обвинил сценарный отдел, очевидно, забыв, что тот передал ему заключение более трех месяцев тому назад. На мою просьбу ознакомиться с моей работой т. Копица ответил отказом. В дальнейшем выяснилось, что режиссерскую разработку мне давали с целью проверить мои профессиональные данные. Я не знаю, как сложится судьба сценария, хотя глубоко верю в него, в то, что это талантливая вещь, иначе не держался бы за него столько времени, находясь в исключительно тяжелом материальном положении. Кроме того, я отвечаю за труд людей, с которыми был столько времени связан. Я самым решительным образом отвергаю обвинение по своему адресу в том, что вместо настоящей работы занимаюсь

позерством и отказываюсь идти в группу. В качестве кого, позвольте поинтересоваться. Ассистента? На эту работу я не соглашусь, и не из-за каприза, а потому, что достаточно ею позанимался. Разрешите дать справку тем, кто не в курсе дела.

Впервые я проходил практику в Киеве у режиссера И. Савченко на съемках фильма «Третий удар» ровно десять лет тому назад. В 1949 году, будучи дипломником ВГИКа, я проработал у него же в картине «Тарас Шевченко». После окончания института я



Сергей Параджанов. Одна из последних фотографий

был направлен на Киевскую студию и был зачислен ассистентом режиссера в группу «Максимка». Затем я был сопостановщиком по фильму «Андриеш».

Будучи убежденным, что по общей работе трудно определить индивидуальный почерк молодого художника, я не счел за собой морального права подать заявление в комиссию по тарификации.

Дирекция студии и партбюро по-своему истолковали этот факт, полагая, что качества работника зависят от присвоенной ему категории. Только этим, а не какой-то личной неприязнью ко мне могу я объяснить то, что были в свое время отклонены студией все мои предложения, такие как «Севастопольский мальчик», «Сказки об Италии», «12 месяцев», «Казак Мамай», «Слепой музыкант».

Странную позицию занял в этом деле и т. Браун — художественный руководитель мастерской, созданной на студии после моего выступления в многотиражке. Кому, как не ему, казалось бы, надлежало прийти на помощь молодому специалисту, но он не сделал этого, то ли не желая осложнять отношения с руководством, то ли потому, что сценарий оказался чуждым ему как художнику другого плана.

Отстаивая свое право на работу, я прибегаю к последней доступной мне мере и на страницах газеты обращаюсь к творческой общественности студии.

Я прошу разобраться в сложившейся обстановке, ведь речь идет не только обо мне.

У всех на памяти события последних лет, в результате которых от нас ушли один за другим талантливые молодые режиссеры — воспитанники И. Савченко, человека, так много сделавшего для украинской кинематографии. Это не случайное явление, в этом есть своя какая-то зловещая закономерность.

Причина этого в том, что на студии утрачено доверие к людям — настоящее, смелое, партийное, не имеющее ничего общего с тем слепым и неоправданным, которое бытует у нас и так дорого обходится нашему коллективу.

Мой учитель И. Савченко не объяснял, как писать прошения, он считал, что художник должен говорить языком искусства. На Киевской киностудии я лишен права говорить, и для того, чтобы не молчать, берусь за перо. Я горд тем, что мой диплом подписан и вручен мне человеком, чье светлое имя дорого кинематографистам всего мира, чье имя носит наша студия — Александром Петровичем Довженко, и от этого невыносимо больно сознание, что тебе не дают работать на его студии.

Я жду, что товарищи откликнутся на мое письмо и помогут добиться того, чтобы сценарий, чтобы наша работа были рассмотрены Художественным советом студии.

Параджанов

[*Не позднее 1957 года*]

Да, Игорь Андреевич Савченко, проживший в кино нелегкую жизнь, намучившийся сверх меры с одним только «Тарасом Шевченко», если и делился со своими студентами производственным опытом, все же учил их режиссуре, а

не умению сочинять письма-прошения. Каждому, кто хоть немного знал Параджанова, ясно, каких душевных терзаний они ему стоили, каково было этому гордому, знающему себе цену, независимому, внутренне всегда свободному человеку унижаться перед дельцами, ничтожными, недостойными людьми, временщиками и выскочками, отстаивая свое право на нормальный творческий труд.

«Открытое письмо», разумеется, ни одна газета не опубликовала, никто из адресатов автору не ответил, описанное им положение на студии не изменилось, если не считать того, что в 1957 году режиссеру-изгою, обреченному на отнюдь не метафорическую нищету, позволено было снять три короткометражные документальные ленты — «Думка», «Наталья Ужвий», «Золотые руки». И только в 1959-м он поставил полнометражный игровой фильм, словно по иронии судьбы называвшийся «Первый парень», в 1961-м — «Украинскую рапсодию», а в следующем — «Цветок на камне». В каждой из этих неудачных картин (их примитивные сценарии были от него бесконечно далеки во всех отношениях) мы увидим — в ретроспективе — прорывы Параджанова к своему художественному материалу, к своей будущей поэтике. Мы заметим, что в этих лентах есть куски, которые можно назвать пробой пера — еще нетвердого, неуверенного, но здесь уже приметы именно параджановского почерка.

И только в 1964 году мастер великолепных устных рассказов о задуманных фильмах в соавторстве с Иваном Драчом, Юрием Ильенко, Георгием Якутовичем, Иваном Миколайчуком, Ларисой Кадочниковой и волшебно одухотворенной природой Закарпатья ставит «Тени забытых предков» по Михаилу Коцюбинскому. Счастливый случай и справедливость свели воедино этих людей, по-братски поверивших друг другу. И — чудо свершилось!

Однако повсеместный успех, безоговорочный и счастливый, вторично — после «Земли» — принесший мировое признание украинскому кино, мало что изменил в производственной судьбе режиссера. Он оставался и невыездной персоной (на фестивали за границу, где картина собирала обильные урожаи наград, его не пускали). Раньше партийно-государственное киноруководство Параджанова не замечало — теперь ему не доверяли, зная не то что безоглядную, а просто безрассудную, нерассуждающую смелость, неуправляемость, неподкупность, растущий авторитет этого неукротимого нарушителя общеобязательных ритуалов и общепринятых этикетов.

В конце 1964 года Параджанов написал сценарий «Киевские фрески». После нескольких переделок весной следующего года он был запущен в производство. За камерой стоял Александр Антипенко, молодой оператор, вгиковец, подававший блестящие надежды (вскоре он их с лихвой оправдал в «Мольбе» Тенгиза Абуладзе). Были сделаны кинопробы. Отправлены, как водилось, в Москву, на Малый Гнездниковский, 7. Оттуда пришло заключение.

Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии
Главное управление художественной кинематографии

2 декабря 1965 г.
При ответе ссылаться
на № 19/1427

Председателю Государственного Комитета
Совета Министров Украинской ССР
по кинематографии
тов. Иванову С. П.
Копия: директору Киевской киностудии
им. А. П. Довженко
тов. Цвиркунову В. В.

Главное управление художественной кинематографии просмотрело расширенные пробы по фильму С. И. Параджанова «Киевские фрески».

На наш взгляд, эта работа, имеющая, по существу, экспериментальный характер, свидетельствует об интересных поисках своеобразного изобразительного языка кинематографа, в котором органически сливаются пластическая выразительность пантомимы, живопись, музыка, фактура деталей.

Однако пока еще трудно судить о целостности всего произведения, так как ни сценарий, ни просмотренные пробы (кстати сказать, не имеющие прямого отношения к сюжету фильма) не дают достаточных оснований для этого.

Главное управление считает целесообраз-

ным рекомендовать продолжить работу по фильму «Киевские фрески». Для успешного завершения этой работы необходимо прикрепить к работе над режиссерским сценарием литератора, понимающего замысел и стилистику режиссера. После завершения работы над сценарием следует предоставить С. И. Параджанову возможность провести новые актерские пробы, занимая актеров в сценах, имеющих место в сценарии.

Начальник Главного управления
Ю. Егоров

Вот так! Эксперимент приветствуем, но — ходу ему не даем: сворачивай на проторенную дорожку и делай, как все. А что стоило рискнуть! Но — вдумаемся: *управление* художественной кинематографии (по-русски надо бы — кинематографией, но тут царит канцелярит), у него — начальник, коему надлежит распоряжаться и приказывать, пусть и в непрямой форме.

Охранительно-разрушительная практика Госкино и его главка пропитана служебной ложью и перенасыщена чиновничьим лицемерием (см., например, статьи Е. Стишовой, Н. Игнатьевой, В. Фомина в «Искусстве кино»[1]), но процитированное заключение — видимо, одно из самых лживых и лицемерных. Режиссеру не доверяли — не только потому, что не хотели рисковать, боялись ответственности. Но по той основной причине, что отвергали — в принципе, программно — что-либо подобное. Знать не желали ничего подлинно экспериментального, живого и самобытного, ломающего каноны официального «искусства». И зачем, кроме того, создавать прецедент реабилитации «авангарда»? Юрий Егоров, тоже режиссер, подписал (с легким сердцем? или пересиливая себя?) заключение, в котором его беззащитный коллега был унижен высокомерием и оскорблен недоверием: видите ли, к неумехе-сценаристу надо срочно прикрепить спасителя-литератора для работы над режиссерским (!) вариантом. Стелили мягко: не любого доработчика, а понимающего «замысел и стилистику». Зачем? Для наведения стилистического блеска? Или для дотягивания диалога, которого в сценарии почти не было? Но самое страшное: высокое начальство требовало новых актерских проб, заведомо зная, что иными они быть не могут и что режиссер на эти условия не пойдет.

Так и случилось. Фильм был закрыт.

Параджанов перенес удар мужественно. Как всегда, говорил о начальстве, а заодно о властях предержащих все, что о них думает. И показывал всем желающим — а их было великое множество — удивительно снятые Александром Антипенко пробы — фильм в миниатюре, пока их тайно не сожгли по приказу нового директора студии Альберта Григорьевича Путинцева (будем поименно помнить тех, кто «поднял руку»). Остались только срезки, спасенные и бережно хранимые директором музея А. П. Довженко Татьяной Тимофеевной Деревянко.

Стало ясно, что в Киеве Параджанов работу не получит. Министр кинематографии Армении С. Т. Гаспарян рискнул пригласить нежелательную персону на Ереванскую киностудию. 12 апреля 1966 года Параджанов был зачислен в штат, 14 февраля 1967 сдал режиссерский сценарий «Саят-Нова», фильм вышел через два года, и снова мытарства и необходимость защищать свой труд, свое право на самобытность, вновь переписка с кинодержимордами.

Однако пора сказать о тех, кто помогал Параджанову чем и как мог, кто морально поддерживал его и верил в него, в его духовные силы в самые тяжелые, в отчаянные минуты — а этих минут, часов и дней было так много, невыносимо много для одного человека, даже такого сильного, стойкого, жизнелюбивого, как он. Помимо киевских, тбилисских, ереванских друзей, у него были близкие люди и родные дома в Москве. Сохранились письма к Сергею Иосифовичу Андрея Тарковского, Виктора Шкловского — это замечательные человеческие и творческие документы.

Перечитаем несколько писем Виктора Борисовича Шкловского.

[1] «Искусство кино», 1989, № 1; № 10; 1990, № 1—3.

Два этих человека, столь разных, познакомились, видимо, в 1970 году, сразу подружились и решили вместе писать сценарий по мотивам поэм Лермонтова «Демон» и «Ашик-Кериб». Предложение исходило от Параджанова, ему же принадлежал и первоначальный замысел. Шкловского он увлек, однако было решено, что маститый кинематографист, живой классик, параллельно будет писать свой вариант — на основе режиссерского плана и с учетом параджановской манеры.

Дорогой Сергей Иосифович! Милый Сережа.

Не смотри на мою заявку как на работу сколько-нибудь законченную. Надо изменить в ней действие (ружье князя). Определить, 16 или 17 век. Надо (мне) много работать.

Сергей Параджанов и Артавазд Пелешян

Я умею много работать, друг, но сейчас устал, кончив книгу об Эйзенштейне.

У тебя почерк и мысли великого человека. Я знал Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Малевича, Тынянова, Филонова, Эйзенштейна и многих других. Это не конь — талант. Это не верблюд. Это тяжесть камней. Это сопротивление камня. Это необходимое непонимание современников.

Душу нужно держать как мачту, растянув ее вантами к бортам. Берегов у реки нет. Мы сами их создаем. Опоры нам нет, кроме ветра в парус. И музыки нет.

Я очень тебе верю.

Не задирай людей. Они не виноваты. У тебя есть еще годы. Ты и киевлянин, и пиросман, и ереванец, и, конечно, москвич.

Создается новое общечеловеческое искусство.

Ему трудно резать грудью волну.

Будь спокоен, друг. Время идет навстречу. Нужно терпение. Терпение творца. Привет городу, матери, твоим друзьям и, главное, тебе.

В. Шкловский

20 июля 1971 г.

Будем верить в чутье больших птиц, которые летят на родину.

Параджанов между тем написал свой вариант сценария. И послал его Шкловскому. Виктор Борисович ответил.

Сергею Параджанову — письмо.

В работе Параджанова есть замечательные куски, есть посредственные и есть ненужные.

Нет Демона. Демон подменен горбуном, которому удалось раздавить гранат.

Гранат у Параджанова был. Горбун — это черная лента. Блистательно Кавказ (стр. 7—8, 9—11, 12), с перебивкой Персии. Синодал сперва в Персии, потом на Кавказе.

Нельзя вынимать из «Демона» — Демона. Горбун не видит Кавказа, а Демон видит Кавказ и, как мы сговорились, Кавказ двухслойный.

Черный лебедь не нужен. Лиловые буйволы не могут быть в горах. Это западная Грузия.

Игуменья монастыря — это хорошо.

Похороны Тамары — это очень хорошо.

Гудал превосходен.

Так что же надо делать?

Надо вселить в сценарий Параджанова Демона из наброска Шкловского. Он там хорошо поместится.

Предлагаю еще одну вещь.

Зимний дворец с колоннами и Лермонтов перед императрицей, с женой Николая I читает «Демона». Она зевает, закрывает рот веером. Ей нравится Лермонтов, но ей не нравится Демон. И «Демон» не проходит. Потом его осуществляет Параджанов.

Но, дорогой Сергей, к сожалению, мы не можем снять немую ленту. Люди должны говорить, и это главное препятствие. Описание Кавказа немыслимо хорошее у Параджанова. И у меня хорошее. У меня есть пейзаж, потому что есть Демон. Нельзя приземлять точку съемки. Должна быть разность. Должен быть герой, который больше за́мка. Больше быта. Должен быть Лермонтов, который больше императрицы.

Вот мы и вставим Зимний дворец с Невою и вмонтируем его в Кавказ, и это будет более резко, чем то, что написал Параджанов.

Надо сохранить в сценарии мотивировки.

Мотивировки есть у Данте, есть у Хлебникова.

Даже к безумию должны быть дороги. Даже сон должен иметь логику, потому что иначе куски его, их стыки не будут поразительными.

В. Шкловский

8 сентября 1971 года. Москва

Расхождения наметились кардинальные. Но Виктор Борисович ни к чему Параджанова не принуждал; понимал, что это бесполезно, и мудро надеялся на то, что все близкое ему режиссер использует или разовьет по-своему. Так и получилось. Параджанов продолжал увлеченно работать.

Дорогой Сергей.

Не помню, на «вы» или на «ты» мы?

Буду писать через строчку по-разному.

Получил 2-го ноября из студии: «Дорогой Виктор Борисович, в удобные для Вас сроки готов обсудить план дальнейшей работы над фильмом «Демон». Уважением — новый редактор Суменов».

Ответил: «Приеду 21-го, увидимся. Шкловский».

Вот план меня смущает. План дело наше, а не ихнее хотя бы потому, что в договоре нет «плана»: пахнет сомнениями: «чтобы обсудить».

В поэме Шевченко «Кавказ» читаем:

Спокон віку Прометея
Там орел караэ,
Що день божий довбе ребра,
Сердце розриваэ.

Дальше тоже хорошо.

Но Прометей крупен для поэмы с Тамарой, и он трудно летает. Он может «і сміяться знову». Но ходит он по земле. Он тяжел. Демон Лермонтова осерьезнен Врубелем и обиронизирован и приправлен ведьмами у Булгакова. Но Достоевский Лермонтова и Гоголя называл «демонами», а революционеров «бесами». Великий Инквизитор говорил с Христом словами Демона из Евангелия.

Вера у меня в тебя.

Ты демон, а не бес.

От этого все неприятности.

Попробуй взять ряд Лермонтов — Врубель.

Тамара была попыткой приземлиться и передохнуть.

Как смотрит Демон Врубеля на Кавказ Прометея? Он не крылат, но как он переносится на облаках, или он сам — порождение облаков и опускается на землю, как вечер?

Ну вот и все сомнения. Попытаюсь писать крупно.

Для Параджанова тема — Вий. Но там черти вязнут в окнах. Как там хорош бурсак. Прометей (Амирани) хорошо вяжется с дымом, саклей и деревнями, которые жгут после смерти Синодала.

Надо сочувствовать Демону, а не Тамаре.

Люди не умеют справляться с огнем.

Сплю много, но еще ничего не написал.

Твой Виктор Шкловский. 5.11.71.

Михаила Ромма жалко. Он не переступил себя, не откашлялся и не вернул себе голос. (М. И. Ромм скончался 2 ноября 1971 года.— *Ю. М.*)

Сценарий получился замечательный, однако принят студией не был. Соавторы берутся за новую работу — пишут философскую сказку-быль об Андерсене, о таинственной природе дара и о мистическом единстве жизни и творчества Художника, вещь для обоих в немалой степени автобиографическую — для каждого по-своему.

Дорогой Сергей!

Пишу, не торопясь, «Чудо в Оденсе».

Особенностью Сергея Параджанова считаю то, что он цветовые отношения на кадре дает не как запись костюмов и обстановки, а как частный случай «чуда в искусстве».

Цвет не должен быть только достоверным, но должен быть композиционно необходимым. Смысловые (главные смысловые) цвета и цвета фоновые иначе оформляются. Кадр не должен быть пестрым.

Движение смыслов объясняет необходимую условность.

Во всем достигнутом еще нет тропинки, внятной для зрителя. В живописи и скульптуре таким был знакомый мир или вера в сходство.

Я полагаю, что смысловые отношения необходимы в искусстве. Вечный бунт абстракционизма не дошел до Олимпа.

Можно построить на основе сказок вещь трогательную и смело живописно движущуюся.

Поиски смысловых отношений при их подчиненности должны быть внятными.

Я очень верю в необходимость Параджанова в мировом кино. Я очень хочу помочь Параджанову вывести советское киноискусство на место командное. Мы владели высотами когда-то и должны их вернуть.

Будь спокоен, друг. Пути творчества одинаково пологи, каменисты и скользки. Надо еще до съемки найти параллельный ход коня. Иначе даже могучий седок может испытать неудачу принцессы Анны. Она узнала горошину неуспеха.

Желаю нам обоим удачи и веры в себя. И ежедневной работы.

Твой старый Виктор Шкловский
10 сентября 1973 года

Фильм предполагался телевизионным и писался для Гостелерадио, которое тогда возглавлял С. Г. Лапин. На титульном листе «Чуда в Оденсе» Параджанов начертал:

Авторы: Ганс-Христиан Андерсен
при участии
Сергей-Иосиф Параджанов
с благословения
Сергей-Георгий Лапин
Виктор-Борис Шкловский

В роли Андерсена — он же Оле-лукое — Параджанову виделся Юрий Никулин. Но и эта работа легла рядом с другими в долгий ящик письменного стола. Взять у Центрального телевидения заказ для опального режиссера отказались тогда руководители всех киностудий всех трех прибалтийских республик. Прибыло письмо с отказом и от В. Мельникова, тогдашнего худрука телеобъединения «Ленфильм». Ставить картину по сказке Андерсена на юге, на «Арменфильме», Сергей Иосифович счи-

тал невозможным. В финале сценария «Чудо в Оденсе» есть пророческая сцена: великий сказочник проходит одинокий и непонятый, сквозь толпу, оставляя за собой золотые следы, но никто их не замечает...

И еще одно письмо Виктора Борисовича.

Дорогой друг Сергей!

В день своего рождения (он будет завтра, но я родился ночью), 27 января 1972 года пишу тебе письмо.

Прежде всего не огорчайся: рождение в ней против смерти[2] легкое дело в сравнении с рождением новых стадий в искусстве.

Да здравствует боль рождения! Обо мне не беспокойся, я не двуногий и не четвероногий, я — шестиногий. Романова я понимаю. Соединение твоего имени с моим обновляет меня и делает взрывчатым. Я же думаю, что оно обновляет искусство. Кино попало в тупик. Пора перестать показывать погони и сыщиков. Открывается живописная сторона движущегося изображения. Сергей Михайлович (Эйзенштейн.— *Ю. М.*) был создателем фресок. Он решал цветовой фон.

Пора создавать драматургию цвета, создавать его стилистику. «Демон» был слабой попыткой помочь тебе в подвиге.

Так как я старше Параджанова лет на двадцать, то вот совет: место создания нового искусства — Украина. Уже есть ученики. Страна большая. В ней был Довженко, своя иконопись, Гоголь украинизмами переделал великорусскую речь.

Надо тебе вместе с украинскими друзьями писать сценарий на сегодняшнюю тему.

Люди, легко идущие на зов, запоминают поэму. Мне кажется, что отдаленным подобием новой украинской драматургии будет драматургия «Сладкой жизни».

Однажды Сергей Михайлович, чтобы убедить банк в готовности к съемке картины, создал картину на один показ — вариант «Генеральной линии». Это была газетная многотемная драматургия. Это были столбцы, связанные движением к одной теме (идее). Вокруг одной темы можно создать ряд новелл, связанных одним видением цвета и времени. Золотой, желтой и огненной Украины и синего моря. Надо начать легко и свободно. Потом три четверти выбросить, углубить. Надо иметь смелость первого полета аиста, несущего первого младенца к Еве. К сожалению, первый рожденный человек был Каин. (Далее несколько слов неразборчиво.— *Ю. М.*)

А если взять тему Сковороды? Он философ, знал, вероятно, отца Гоголя. Знал бурсу, сам бурсак. Он киевлянин. Видел вертеп. Его главная тема — жизненная воля. Для ухода из бурсы он притворился безумным. Потом бродил по миру и преподавал поэзию. Не был мистиком. Его правило: «Не входить в народную стать». Мне нравится название его книги «Алфавит мира», он — значит, перед Гоголем, Украина. Пишу на случай, если не приедешь. Автор должен быть украинец. Ну вот и все. Нет, я не шестиногий и не шестикрылый. Я веселый шпонтик нового мира.

Будь здоров. Буди себя.

Виктор Шкловский

Шли годы. С 1968 по 1974 Параджанов ничего не ставил. Ни одно из его предложений не принято — а их были десятки. В 1973 году — первый арест, первый срок. 1 марта 1974 года Р. Долинский, первый заместитель прокурора города Киева, в статье «Именем закона» (газета «Вечерний Киев») с удовлетворением рассказывал о справедливом наказании разного рода уголовников. А дальше сообщал: «С. И. Параджанов — работник киностудии художественных фильмов им. Довженко — вел аморальный образ жизни, разрушил семью, превратил свою квартиру в притон распутства, занимался половым развратом и теперь привлечен к ответственности по ст. 122 УК УССР». Приговор был вынесен задолго до суда. Режиссеры этого «спектакля» знали толк в «жанре» грязных сплетен. Им было мало сломить Параджанова. Они хотели унизить и запугать его друзей. Через четыре года — освобождение, вскоре второй арест и новый срок. И только в 1984 году была поставлена «Легенда о Сурамской крепости», а через пять лет — «Ашик-Кериб».

Увидели свет экрана два его сценария — «Этюды о Врубеле» и «Лебединое озеро. Зона», поставленные Леонидом Осыкой и Юрием Ильенко.

В некрологе, подписанном цветом украинской интеллигенции, друзьями

[2] Так в оригинале.

Мастера, читаем: «К большому сожалению, судьба великого художника полна горечи и трагизма. Мы никогда не увидим фильмы «Интермеццо» (по М. Коцюбинскому), «Киевские фрески», «Демон», «Икар», «Исповедь»... Эти и другие сценарии, творческие замыслы Сергея Параджанова запрещались, предавались идеологической анафеме. Все это, как ни горько, происходило на Украине во времена гонений на украинскую интеллигенцию. На несколько лет всемирно известный режиссер был лишен свободы — и таким способом репрессивная система стремилась «перевоспитать» художника.

От нас ушел великий мастер, труженик, фантазер и чародей, философ и поэт экрана. Вечной и прекрасной будет память о Сергее Параджанове, художнике планетного масштаба, чей труд так органично вошел в русло национального возрождения Украины»...

Андрей Тарковский за двадцать шесть лет жизни в кино поставил восемь фильмов.

Сергей Параджанов за тридцать пять лет — семь.

Публикацию подготовил Юрий Морозов
Киев

Сергей Параджанов

Киевские фрески

Сценарий

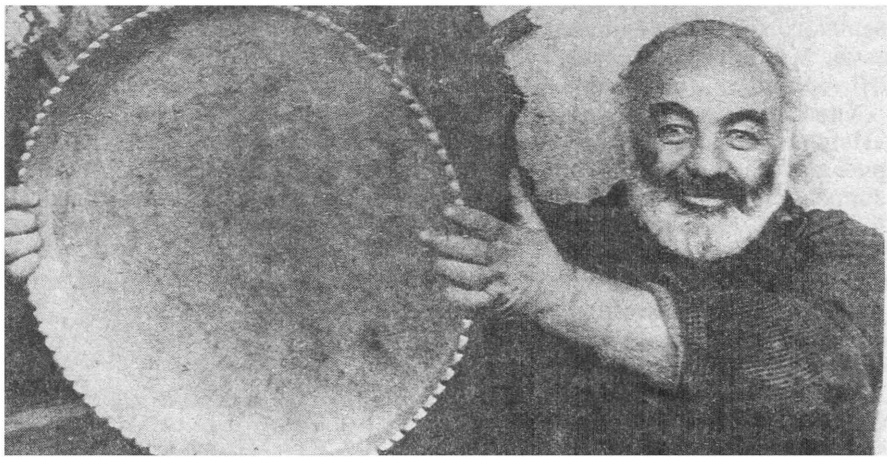
Сергей Иосифович принимал поздравления... Это надо было видеть своими глазами и слышать своими ушами! Режиссер-неудачник, как говорили нам — свежеиспеченным и новоприбывшим вгиковцам,— постановщик (совместно с Я. Базеляном) невразумительного «Андриеша», ничем не примечательных документальных короткометражек и слабых, местами просто беспомощных игровых картин, в одно прекрасное утро проснулся знаменитым! Из Москвы дошли вести о грандиозном успехе «Теней забытых предков» в Центральном Доме кино и о том, что ленту посылают на какой-то международный кинофестиваль — ленту всеми осмеянной Киевской студии!

У одних коллег — недоумение, недоверие, выжидание, у других — явная или плохо скрытая зависть. Но немало и тех, кто искренне торжествует и сердечно рад за этого обаятельного чудака, бесшабашного эксцентрика и неистощимого мистификатора, острого и злого на язык. И за студию: а вдруг и в самом деле наше теля вовка з'їсть???

Как вел себя в эти дни и недели виновник торжества — об этом надобен отдельный рассказ. И о множестве его планов, которыми он продолжал тогда (как и позже, до конца дней своих) охотно делиться со всеми и каждым (в том числе и поразительным замыслом фильма по «Слову о полку Игореве»). А остановился Параджанов на «Киевских фресках».

«Я давно мечтаю поставить фильм о Киеве,— говорил он.— Город уже не раз был на экране — исторический, пейзажный, архитектурный, промышленный. Но я хочу всмотреться в душу Киева».

О душе города, о его радостях, тревогах, печалях, о его снах и грезах, о рождениях и смертях, о сердечной смуте, о поисках добра и красоты, о необходимости



Сергей Параджанов

верить, любить и надеяться и был написан сценарий, впервые публикуемый на русском языке (на украинском он напечатан в прошлом году в третьем номере журнала «Київ»).

Сценарий писался трудно, пришлось делать несколько вариантов. Первый из них нельзя было представить студии в установленном порядке: его бы с порога отвергли самые доброжелательные, опытные и прозорливые редакторы — эту внешне хаотичную, бессвязную ритмизованную киноизобразительную прозу, точнее, экранную романтическую балладу, изложенную тонкими, прихотливыми, часто трудноуловимыми, непривычными пластическими метафорами, или — лучше сказать — лирическую, пронизанную светлой печалью кинопоэму, сложенную безымянным фольклорным сказителем из бесконечного богатства чувственно воспринятой реальности — из ее оживших, заигравших, засветившихся фактур, красок, плоскостей и объемов, из хороводов цвета и колорита, из ее красоты и уродства, из ее непрерывной зримой динамики, нескончаемых преобразований и взаимопревращений предметов, сущностей, фантасмагорий... Не берусь определить хотя бы приблизительно жанр сценария: это был калейдоскоп видéний, сплетений реального и воображаемого, в нем пунктиром просматривалась фабула, еле просвечивала конкретная жизненная история сквозного персонажа (повествование велось от его имéни), который назывался Режиссером, и ей, этой истории, отводилась в композиции совсем иная роль, чем в традиционной драматургии. «Киевские фрески» — первая попытка Параджанова создать свой кинематограф (позже удачно названный Мироном Черненко «калейдографом»), фильм — внутренний монолог Художника, Творца, дабы воплотить средствами кинопоэзии и киноживописи его внутренний мир, воссоздать особую логику метафонического мышления, фольклорно-мифологического сознания, где правит бал магия образа, а не бытовая достоверность.

Параджанов записал свой будущий фильм таким, каким его видел. И каждый читатель сценария должен был вслед за автором сотворить картину в своем воображении. Однако режиссер требовал слишком многого — и, скажу прямо, не только от кинематографических инстанций.

Вариант, представленный студии, был упрощен по сравнению с первоначальным, прописан, как говорят редакторы, по фабуле, укрощен в монтажном буйстве и композиционной ассоциативности и мог стать предметом обсуждения, за исход которого, однако, никто не мог поручиться — даже на все поднимающейся волне всемирного успеха «Теней забытых предков».

Вот этот вариант.

Фильм задуман мной как КИНОФРЕСКИ

Фреска (итал. fresco). Основное значение — свежий.
Фреска — позволяющая создавать монументальные произведения, органически связанные с архитектурой и временем.
Фреска — палитра фрески довольно сдержанна, что придает ей благородную простоту.
Методы использования фресок изменяются с их развитием.

(БСЭ, том 45)

Действующие лица:
«Человек» — кинорежиссер.
«Женщина» — хранительница музея.
«Грузчик» — мужчина 55 лет.

В эпизодах:
Все граждане города Киева.

Место действия — Киев.
Время действия — 9 мая 1965 года.
Салют двадцатилетия.
Фильм черно-белый.
Общий метраж 2200 метров.

В квартире горит свет... В ночной тишине еще шумят шины по мокрому асфальту бульвара...

В темноте силуэтами вырисовываются тополя, Щорс, Владимир...

В «квартире, где горел свет», аппарат медленно скользит по ветхим парсунам гетманов, старинной медной посуде... гутному стеклу... останавливается на спящем человеке...

«Человек» открыл глаза... он вслушивается в тишину города...

Прогремел трамвай, везущий шпалы... и в наступившей тишине послышались мужские голоса...

«Человек» резко встал... открыл входную дверь...

На неосвещенной лестничной площадке стояли три сержанта с чемоданами в руках...

В темноте засияли зубы... сверкали глаза...

— Мы к вам... На огонек...

Другой уточнил:

— Разрешите кипятку и спичек...

Их что-то связывало, но все они были разные.

«Человек» предложил войти...

На лестничной площадке послышалась возня... один подталкивал другого, не решаясь войти первым.

— В квартире не убрано... садитесь... да, да, садитесь...

Солдаты осматривали необычную обстановку... Они медленно садились в старинные резные кресла...

На полу стояли три чемодана, накрытые шинелями.

— Кипяток и спички на кухне... можете курить... еще яблоки... Утром прихлопните дверь...

«Человек» ушел к себе... выключил свет и быстро заснул.

Фреска № 1

«Человек» проснулся от озноба...
Пахло кирзой...
Где-то бежала вода...
В дверях стояли три пары сапог... и на жестких голенищах испарялись портянки...

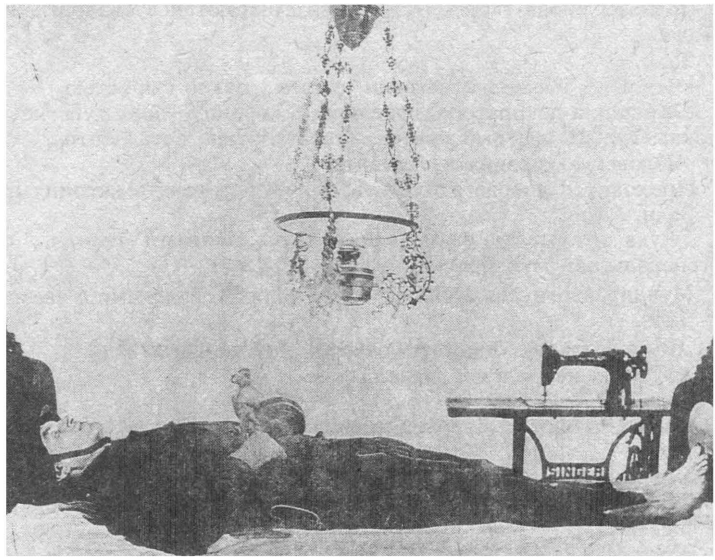
...По мокрому полу ритмично взад и вперед бегали босые ноги.
Пахло кирзой...
Бежала вода...
Бегали белые ноги...

Утром с лучами солнца в «квартиру, где горел свет», ворвались все шумы праздничного города...
В «квартире, где горел свет», «Человек» фиксировал происшедшее...
Было оставлено одно яблоко...
Газ был выключен...
Дверь захлопнута...
И главное... Добела вымыт и выдраен пол...
«Человек» улыбнулся... потом присел на корточки и тронул пол...
На старых парсунах улыбались гетманы Украины.

Фреска № 2

...До блеска натертый паркет...
...Многозначительно на цыпочках идут солдатские сапоги...
...Поскрипывает паркет.
...Идут сапоги...
...Нацеливаясь на Киев — рука вертит артиллерийский диск...
Залп [салюта]...
...на цыпочках идут сапоги...
Залп.
...Музей искусств... Инфанта Веласкеса...
Сурбаран...
Гойя...
Моралес...
Мимо них на цыпочках проходят солдаты...
Залп.
Инвалидная коляска...
Вазон цветов с белой кроной...
«Авоська» с ядрами апельсинов...
Инвалид нажимает на педали... летит мимо светофора... въезжает один на пустую площадь Победы...
Залп.
...Памятник Щорсу... Группа генералов становится в ряд...
...Фотограф с колена наводит фокус...
...Жены одергивают шинели мужей, сдувают пушинки...
...Вверх по шоссе мчатся зеркальные гиганты — холодильники...
...Юлят инвалидные коляски...
Залп.
...Двадцать грузовых военных машин с солдатами подъезжают к колоннам цирка...
...Двадцать грузовых военных машин разгружены...
...Двадцать рот одна за другой направляются к подъездам среди колонн... исчезают...
...Только один квадрат солдат расчленился... раскололся... рассыпался...
...Бежали солдаты... обгоняли трамваи... пересекая асфальт...
Залп.
...Старая «Победа» резко затормозила...
«Женщина-водитель» открыла капот... с головой ушла в механизм...
...Резко останавливается бегущий поток солдат...
...Закрытая дверь кафе «Экспресс».
...«Женщина-водитель» копошилась в моторе...
Ветер колыхал штапельную юбку...
Закрытая дверь кафе «Экспресс».

«Киевские фрески».
Актерская проба



«Киевские фрески».
Актерская проба.
«Грузчик» — А. Кочетков

«Киевские фрески».
Актерская проба

Солдаты снова становятся, снова смыкаются в квадрат... Идут... исчезают среди колонн цирка...

Залп.

«Человек» вбежал в магазин цветов... пахло сыростью.

«Женщина-декоратор» предлагает корзину, похожую на порционный салат... уверяет, показывая на красный цветок, что в корзине есть центр...

«Человеку» корзина не нравится.

Приходится сперва заплатить, чтобы изготовить корзину на свой вкус...

Залп.

...Рука открывает фанерный сундук... снимает газеты... сдувает нафталин... обнажает «генеральский мундир»...

Мундир изогнулся... забренчал медалями, орденами... звездами...

Залп.

...Рука вытирает длинную очередь хрустальных ваз...

Хрусталь искрился... звенел...

Залп.

Дворы Киевской Лавры... немытые монахи.

Залп.

...Вербы...

...Братские могилы на Байковом кладбище... белые одинаковые таблички... женщины в черном...

Залп.

Киевское метро

Вверх по эскалатору...

...Группа солдат... нахимовцы... монахи... люди в одинаковых меховых шапках — читающие газеты...

Вниз по эскалатору...

«Человек с крестом» из водосточных труб, сваренных автогеном...

Залп.

Деревянные ящики с водкой на самодельной тележке... их медленно везут... четыре грузчика...

Залп.

Мотоцикл с коляской... Ящики апельсинов... минеральные и сладкие воды... Жадно обхватила мотоциклиста буфетчица в белом халате...

Залп.

Наперегонки летели грузовые машины...

Одна с белыми ваннами... другая с черными гробами...

Залп.

За штабелями металлических арматур с молоком «глухонемой юноша» о чем-то горячо просил девушку... бил ладонью о кулак... тянулся к грудям... девушка шарахалась...

Залп.

Музей искусств... Кассоне (сундук V века, Испания).

«Женская рука» медленно открывает крышку...

На дне пустого сундука женские старые боты...

«Женская рука» берет их...

В стекле «Инфанты Маргариты» Веласкеса отражается лицо «пожилой женщины».

«Женщина» поправляет волосы... тушит свет...

Залп.

Огни салюта отражаются в стекле «Инфанты Маргариты».

Залп.

...Старуха на переходе выронила белый батон... перебежала улицу... стояла на краю тротуара, махала рукой...

Одна за другой останавливались машины... гудели... и никто не осмеливался почему-то поднять хлеб...

Залп (последний — двадцатый).

Корзина была готова... Двадцать сиреневых вспышек хризантем... окаймленных папортником. Были сорваны бумажные банты... шуршащая рогожка...

Магазин отказался доставить цветы по адресу...

«Человек» подбежал к дворнику с просьбой «услужить».

...Дворник отказался... он был празднично одет, при широком галстуке, в лаковых туфлях...

Он предложил подработать знакомому грузчику из «Гастронома».

«Грузчик» с металлическим крючком в руке подцеплял колонну молока в металлической арматуре, отрывая ее от штабеля, и с шумом волок по асфальту.

«Грузчик» согласился...

«Грузчик» был в старом рабочем комбинезоне...

«Грузчик» просился домой... переодеться...

«Человек» его торопил... Остановил такси... Впихнул корзину в машину... (кстати... рассыпалась одна из хризантем... лепестки утекли в потоке воды, омывающей тротуар, и исчезли в водостоке...)

«Человек» расплатился с шофером и дал «грузчику» на «чекушку» — как договорились...

— Белорусская, 2, четвертый этаж... направо...

«Грузчик» просил записать адрес. Пытался выйти из машины, но цветы прижали его к сиденью...

— Белорусская, 2, четвертый этаж... направо...

Машина уехала...

Дворник Феликс в лаковых туфлях (его все звали Филя) торжествовал (наконец он мне услужил, оказал любезность, он был уверен, что я забыл о трансформаторе, который он мне не вернул)[1].

— Сегодня у него праздник... он освобождал Киев... хороший человек... тихий... вчера только вот был свидетелем драки с грузинами у магазина «Автомобили», а сегодня в такой день повестка в суд, как свидетеля, конечно...

«Человек» уже не слушал его...

Он молчал, смотрел на...

Магазин «Мебель». Еврей-продавец разматывал длинную цепь. Потом он начал продевать ее между детскими кроватками и запер замком.

«Человек» попрощался с Филей и ушел.

«Человек» вышел на балкон... еще год тому назад огни салюта осыпали площадь Победы... Огни падали даже в котлован «Детского мира», зеленели в лужах...

Теперь огни салютов появлялись только на горизонте города...

Вспышки высвечивали туман над городом... Гудели.. украдкой машины...[2]

Такси остановилось...

«Белорусская, 2...»

...Надо было пройти через двор...

Висело белье... надо было просить кого-то раздвинуть простыни... потом полотенца...

...Цветы, они касались всего... детских распашонок... белых простыней... бязевых кальсон... потом медленно стали подыматься вверх на...

Четвертый этаж... так... направо...

Рука нажала звонок...

«Грузчик» был перекрыт цветами, поэтому он не видел, кто открыл дверь... он только слышал восторги... обращенные к цветам...

...вопросы, от кого это...

...это ведь очень дорого стоит...

...голос просил войти... осторожнее... вот сюда...

---

[1] Здесь «я» — невыправленный след первоначального варианта, где повествование велось от первого лица.— *Прим. публикатора.*

[2] В режиссерском сценарии эпизод заканчивается так:

«Человек» вышел на балкон.

По площади ехал грузовик с черноземом. На черной земле спали две женщины в белых платках.

В сумерках по площади Победы гнали табун колхозных коней. Передние ноги коней были связаны. Стреноженные кони прыгали... Прыгали гривы...

...и «он» шел с цветами на ее слова...
...«она» поправила салфетку на комоде...
...корзина вписалась в интерьер...
— Садитесь... спасибо большое... от кого это... садитесь... садитесь... Вас надо угостить..
...Боже... как же мне с вами расплатиться...
«Она» поправила подушку на старом стуле и поднесла его к «Грузчику»...
Цветы уже не колыхались... они замерли в ожидании... наступила тишина...
— У меня для вас есть наливка... садитесь, пожалуйста...
«Грузчик» все хотел уйти...
...Потом «она» зажгла свет...
«Грузчик» встал...
Свет резко высветил руки «Грузчика» и старые ботинки... он еще больше заторопился...
— Я не пущу вас... Вот рюмка... Ваша... Ну и я себе позволю по такому случаю...
«Она» резко нагнула абажур с бахромой, и луч всета описал дугу на стене...
...В центре висел портрет мужчины в военной форме...
...Это был ее муж, погибший в дни освобождения Украины...
Он, правда, дошел до Днепра... а потом его не нашли, и ей ничего о нем не известили... Он просто не вернулся домой... Уже двадцать лет!.. И вдруг такой сюрприз... цветы... в такой день... Ну вспомните, от кого???..
— Белорусская, 2... 4 этаж направо...
«Она» щелкнула замком... вышла на лестничную клетку... Все правильно, «она» сообщала...
— Так... 4 этаж...
— Направо...
— Точно мне...
«Грузчик» подошел к цветам и, разгребая стебли, искал записку, положенную «Человеком» в цветы... и быстро спрятал в карман...
...Цветы снова замерли...
— Еще по одной, и я вас угощу борщом...
«Грузчик» рассматривал
...серое зеркало с пятнами в шкафу...
...слоников с отбитыми носами...
...гипсовую «гейшу», висящую на стене...
...двенадцать десертных ножей, веером украшающих буфет...
...старую ножную машину фирмы «Зингер».

Накрапывал дождь... мальчишка свистел под окном... гонял голубей...

Дворничиха сгребала в кучу листья каштанов...
...Потом била метлой о ветки... ускоряя падение листьев... что-то недовольно бормотала про себя...

Все это «Он» видел в дырку старой кружевной занавески...
Почему-то ему хотелось потушить свет...

Мальчик перестал свистеть...
Теперь он бросал в провода доску, и на столбе
...то гасла
...то вспыхивала лампочка...
«Он» смотрел то на столб...
...то на лампочку под абажуром в комнате...
...лампа гасла только на столбе...
Другая линия, подумал «Он»...

— Мойте руки... Вот тут вода...
...«Она» стояла рядом...

...Пена на руках темнела... «Он» застеснялся...
...«Она» отошла.
...«Он» быстро смыл руки и механически полез за платком в карман.

«Человек» шел по двору...
...Под плакучими вербами маскировались «Волги»...
«Человек» вошел в подъезд...
Молодая пара целовалась под лестницей...
Увидев «Человека», они отвернули головы...
«Человек» шел... Четвертый этаж, направо...
На лестничных площадках все двери квартир были открыты...
...Из одной в другую перебежала тучная женщина в черном бархатном платье... Она откровенно натянула чулок...
...Женский голос с верхнего этажа звал...
— Виктория, подымись немедля... отец зовет...
— Не подымусь,— ответил голос Виктории снизу...
В комнате «четвертый этаж, направо» — увенчанный медалями китель натягивали на тучного человека...
...Все смеялись...
Женщины были в черном с салфетками на коленях...
Они, показалось, не заметили «Человека»...
На шкафах на кухне были букеты цветов, запеленутых в газеты (их не успели поставить в вазы).
На недопитых рюмках и бокалах были наклеены золотые фирменные этикетки...
«Генерал» в сетчатой майке расцеловал «Человека» и «оштрафовал».
Потом «Генерал» подошел к магнитофону и нажал на клавишу...
...Диск медленно раскручивался...
...Послышались робкие, старательные предложения на английском языке.
«Генерал» гордился...
По-английски говорила «Виктория».

«Человек» был смущен... он искал корзину из «двадцати вспышек хризантем» (правда, цветы осыпались)... но их не было и во второй комнате... тут только на кроватях лежало много чернобурых лисиц... дальше было запрещено идти...

— Виктория, подымись немедленно... ты убьешь отца... Пьют твое здоровье...
— Не подымусь...
— Немедленно подымись и переодень платье...
— Не переодену...

«Человеку» казалось, что он не очень желанен... что номер с цветами не состоялся, и потому он не очень желанен... Впрочем, «они» уже изрядно выпили?!.. По-английски, пританцовывая и щелкая пальцами, пела «Виктория»...

...Город спал...
...На Белорусской улице горели окна на четвертом этаже...
...На балкон выносили коробки с тортами... женщины в черном теснились, открывали коробки, спорили, искали «Киевский»...
...Моросил дождь...
...В подъезде по-прежнему в белых туфлях стояла «Виктория» с человеком намного старше ее...
...Он взял ее на руки...
...«Виктория», обжигая руки, выкручивала лампочку в подъезде...
...По пустынной улице в обе стороны и из дворов выезжали занятые такси...
...«Человек» махал руками, надеясь остановить такси...

...Потом «Человек» увидел мокрые застывшие флаги... успокоился и сам, промокший до костей, пошел в темноту.

Поздно ночью к «Человеку» постучался участковый Яша с женой «Грузчика» и с дворником Филей... Они все требовали одного!!!

Куда? С какими цветами? И зачем??? Его ищут всю ночь по больницам и вытрезвиловкам...

— «Он» был очень взволнован... эта драка с грузчиками... Потом повестка... Дети ничего не тронули, ждут его, я, правда, его утром ругала... испортила ему праздник... вечером хотела извиниться... и вдруг такое...

«Человек» ничего не понимал... Ему кажется, что в ночном городе, мокрый до костей, ходит «Грузчик» гастронома с огромной корзиной «двадцати вспышек хризантем», которому он дал неправильный адрес... Может быть, подсознательно, чтобы найти сюжет, который растворен в жизни... и я слежу за ним, добавляя свой замысел и больное воображение...

И участковый Яша... почему-то не уходит... Он что-то хочет сказать...

«Человек» смотрит на милиционера.

Милиционер смотрит на «Человека».

— У меня родился сын...

— Когда?

— Вчера...

Фреска № 3

Пироговская, 1, кв. 47... Ночь... Подъезд...

«Человек» нажимает звонок... Пауза... Зажигается огонь... За дверью возня...

— Это я, «Человек»... Я пришел за ней... Слышите... В городе родился мальчик...

...Дверь медленно открывается...

...На лестничную площадку выезжает...

...пустая

...детская

...коляска...

...Дверь закрывается... Гаснет свет...

«Человек» шел с «пустой детской коляской» среди высоких тополей...

В кустах откровенно целовались...

Два трезвых милиционера волокли третьего, пьяного.

...Пьяный пел и плакал...

Песня будила спящих на парковых лавках...

Дворничиха в большом белом халате складывала в сетку пустые бутылки, которые она находила в кустах вокруг памятника...

Володарского, 71... Подъезд...

«Человек» нажимает звонок... Пауза... Зажигается огонь... Раздается детский плач... Дверь открывается...

Коляска сама въезжает в дверь...

Замолкает плач...

Закрывается дверь...

Гаснет свет...

«Человек», счастливый, сбегает вниз...

«Человек» ждет утра...

Фреска № 4 (озвученная фугой Баха)
Фрески 4, 5, 6 — триптих

Город спал.

«Человек» — тоже спал...

Но почему-то ему казалось...

...Что по пустынной улице плывут цветы...

Где-то далеко-далеко зажигается окно...
...Свет освещает лицо «Грузчика»... к нему возвращается надежда...
...«Грузчик» спешит к нему... подходит впритык к окну...
...Окно гаснет...
...Осыпается хризантема...
...И воды... бегущие по асфальту, уносят их... и снова...
...Окно...
...Гаснет...
...Осыпается цветок...
...воды... уносят его...
...Окно...
...«Грузчик»...
...Окно не гаснет...
...Цветов нет... в руках земля... и корни...
...«Грузчик»... он растерян...
...он злится...
...он хочет крикнуть в тишине...
...он замахивается.
...Земля... корни... они разбивают стекло... Стекло, плывет без звуков... по асфальту, и воды, бегущие воды уносят их... А ветры... они подхватывают белые кружева занавесей с двумя большими руками парят, парят... парят над спящим городом...

Фреска № 5
(озвученная инвенцией Баха)

...Ветер колыхал занавесь...
...Город спал...
...«Женщина» — тоже спала...
...Занавесь касалась ее, и «она», «Женщина», запутывалась в фате.
...потом в кружевах.
...потом в марле...
...Марлю разрезали на ленты...
...Ленты красили в чернилах...
...Ленты клеили на окна...
...Стругали доски... делали ящик...
...Делали ящик... Укладывали на дно «Инфанту Маргариту».
...Забивали гроб... долго... громко...
...Рыли яму... долго... глубоко...
...Писали на гробу «Не кантовать»
...Рисовали тушью «рюмку»... «зонт»
...засыпали яму...

Фреска № 6

...Ветер колыхал занавесь...
...Город спал...
...«Грузчик» тоже спал...
...По улицам ночного города шел «Грузчик»...
«Грузчик» нес ящик с молоком.
...Где-то плакал ребенок...
...Гас свет в окне...
...Рассыпался цветок, а на булыжники мостовой падала и разбивалась бутылка с молоком...
...Бегущие воды, окрашенные молоком, исчезали в открытых зевах водостоков...
...Свистели бомбы... нацеленные на штабеля с молоком в железных арматурах...
...За штабелями с молоком прятался глухонемой с девушкой...

Он снова бил ладонью о кулак и тянулся к грудям девушки... и та шарахалась от него...

...А бомбы попадали прямо в молоко... оно текло... обнажая каркасы арматур... И глухонемой, схватившись за горло, впервые крикнул:

— Война!

И девушка закрыла рану на горле у юноши и тоже кричала впервые:

— Война!

А во дворе, где «Он» проносил цветы, где висели белье и простыни, разбуженные криком, в ночи неистовствовали голые юные женщины, хватали белье... метались среди сорванных веревок и щелкающих прищепок...

...«Грузчик» открыл глаза...

...Он был обессилен происшедшим... увиденным...

Он привстал... потом оказалось, что он голый...

...нащупал под простыней трусы, натянул их на себя... встал...

Все было так же, как и тогда, когда он пришел...

Зеркало, слоники, гейша, ножи, «Зингер»... цветы на комоде... Снят был только портрет мужа со стены... и записка...

...«Грузчик» прочел несколько раз...

Я пошла за молоком...

Я пошла за молоком...

Я пошла за молоком...

Фреска № 7

Рассвет... «Человек» снова вышел на балкон... По ту сторону площади — «Аэрофлот» и купол цирка...

Колонны цирка...

...Медленно, в ритме пробуждения города, десять девушек в черных трико, омедненных волосах, постукивая стеками по голенищам сапог, ведут за узды белых, нервных лошадей...

Разминка...

Круг... другой... третий...

...Нервничают белые лошади...

...Боятся утренних трамваев, везущих муку...

...Лязгает черная дверь «Запасной выход»...

...Четверо мужчин в черных ватниках вталкивают на помост, ведущий в кузов грузовой автомашины, разгоряченную черную лошадь...

Ржут белые лошади...

Ржет черный конь...

Машина трогается... мелькает на аппарат надпись: «Бойня».

Ржут лошади...

Лязгают трамваи...

Бьют по лаковым голенищам стеки...

Кассы «Аэрофлота»... На чемодане сидел какой-то генерал... весь увешанный орденами... рядом стояла старушка мать. «Генерал» то и дело платком утирал пот со лба...

...Мать выходила на середину площади Победы и махала рукой в надежде остановить такси...

К «Генералу» подошел мальчик и, присев на корточки, рассматривал ордена... медали...

Старуха подбежала к сыну и отогнала мальчика...

Мальчик отсел дальше, но продолжал всматриваться в ордена...

«Генерал» тяжело дышал... Пот выступал на лбу...

Затормозила грузовая машина, до края наполненная яблоками... «Генерал» сел в кабину... Машина тронулась... Потом остановилась. «Генерал» сошел... подошел к матери... Мать перекрестила сына...

«Генерал» недовольно оглядывался по сторонам... потом влез в кузов... распахнул китель и лег на яблоки...

...Машина поехала в сторону аэродрома...
Старуха села на ступени цирка.
— Чего ты так рано?.. Спать надо.
Мальчик показал ей корм и сказал, что он ходит рано в зоопарк кормить зверей...
...Старуха пошла с ним...
В дороге она обещала мальчику подарить крест Святого Георгия, который принадлежал отцу «Генерала», то есть ее покойному мужу... что он похоронен на Лукьяновском кладбище и что это очень близко от зоопарка, если идти тропинкой...

Фреска № 8

...По серому асфальту дороги на Лубны летела белая «Волга».
...Она свистела... обгоняя все на своем пути... стараясь сказать что-то недоговоренное, спешила избавиться от происходящего...
...Потом, наконец, обогнала и пересекла дорогу медленно идущему дизель-автобусу.
...Автобус был вынужден остановиться...
Из машины вышел «Генерал»...
...Он помог сойти старухе с мешком и аккордеоном в немецком футляре. Двери автобуса медленно открылись и закрылись за старухой.
К окнам автобуса прильнули другие матери... рассматривали «Генерала»... и все механически благодарили «Генерала», покачивали головами...
«Волга» съехала на обочину...
Дизель, переполненный чувствами, продолжал начатый путь.

Фреска № 9

Вверх по крутому подъему семь юношей в предельно зауженных брюках и шуршащих плащах тащили на лямках старую голубятню.
Вдали рушили целый квартал одноэтажных домов.
«Человек» шел с сыном...
Площадка детсада на Тарасовской...
Толпа детей напряженно смотрит на «Человека» с мальчиком...
Мальчик напряженно смотрит на толпу...
...Кто-то рассмеялся...
— Приводит один папочка, а другой папочка отводит!!!
...Вспыхивает драка...
...Молча бьются дети...
...Ударяются о стенды с космонавтами...
...Ударяются о карусели с жирафами...
...Бьются привычно... ногами... кулаками...
«Человек» пытается остановить драку...
Из клубка дерущихся выскакивает мальчик... бежит обратно, вверх по улице...
«Человек» пытается догнать его...
Бежит мальчик, захлебывается от слез...
Детская рука зажигает спичку...
Спичка падает в урну...
Урна вспыхивает пламенем...
Спичка в другой урне...
Вспыхивает другая урна...
Бежит мальчик — вспыхивают урны...
Бежит за мальчиком «Человек».
Мальчик хохочет... бежит быстрее... быстрее...
Горят урны... горит мусор предыдущих дней...
Хохочет мальчик...
Свистит милиционер...
Мальчик в испуге останавливается... пятится назад... назад... назад...
Подходит к «Человеку»... прячется за ним...

Горят урны...
Увеличивают напоры плавников поливальные машины.

Музей... Рука открывает Кассоне (сундук V века, Испания) и ставит в угол бутылку с молоком...

В длинной анфиладе хранительницы музея снимали пыль с шедевров... натирали суконками пол...

«Женщина» села под «Инфантой Маргаритой» и закрыла ладонью лицо... казалось, что она задремала...

Фреска № 10

...Пустая рама... с надписью «Веласкес»
...Натирают пол хранительницы музея...
...Натирает пол юная инфанта Маргарита...
...Она улыбается спящей «женщине».
...Кажется, что инфанта танцует «Галэарду».
...Она кланяется «женщине», тянется к ней рукой.
...«Женщина» вздрагивает...

...Один за другим идут вверх по лестнице солдатские сапоги...
...Сапоги переходят из зала в зал...
Спит «женщина».
...Сапоги проходят мимо спящей «женщины».
...Сапоги резко сбавляют шаг... плывут на цыпочках, одергивают один другого...
...останавливаются перед «Инфантой».
Голос искусствоведа:
— Станьте в круг... «Инфанта Маргарита», Веласкес... Испания... Прошу внимания... Душевная красота юной инфанты... ее солнечный колорит... фактура шелка волос переданы с великой реалистической силой... Глаза отражают душевный мир юного существа... Инфанта смотрит в века... как символ красоты и восторга...

...Солдаты отражаются в стекле шедевра, всматриваются в себя, поправляют волосы... одергивают пояса... надувают груди... чередуются... подталкивая друг друга... потом медленно поворачивают головы...

...Настежь открыто окно... две босые девушки, круто выжимая тряпки, смывают пыль с оконных стекол...
...Ветер колышет их силуэты... они запутаны в весенних ветвях каштанов...
...Льется вода по стеклу... в нем отражаются
...Весна
...Инфанта
...Красные колонны
...Кобзарь...

Предисловие и публикация
Е. Левина

Татьяна Деревянко

Вернемся в 1965-й...

Студию будоражили слухи о новом сценарии Параджанова: он давал его читать всем желающим. Одни восторгались: «Это гениально!» Другие пожимали плечами: «Бред, сумбур, полный провал...» Помню и свое первое впечатление: и правда, сумбур! Сценарий написан против всех правил, словно только для себя, без малейшего желания помочь читателю разобраться и освоиться в этом вихре изобретений-аллегорий и метафор. Читаю вторично,— медленно — нет, не сумбур, а мозаика, очень сложная, но точная, детально продуманная. Избыточно? Да, возможно. Чересчур калейдоскопично, слишком дробно? Пожалуй. Но уже в воображении сам собой возникал ни на что не похожий фильм — вспышками, кусками, их прибывало, они становились все четче, картина двигалась, жила и уже не отпускала, не уходила, сопровождала тебя повсюду, требовала внимания — не как докучный гость, а как близкий, дорогой, нужный тебе человек.

Однако поселилось в душе и беспокойство. Если Сергей Иосифович со свойственной ему неосмотрительностью представит студии этот вариант, он наверняка не будет принят, хотя к постановщику «Теней забытых предков», вчерашней Золушке и сегодняшнему триумфатору, руководство и республиканского Комитета, и студии относилось доброжелательно и было крайне заинтересовано в том, чтобы развить и закрепить успех. В этом и заключалась основная опасность: пойдут ли инстанции на риск, доверятся ли режиссеру всецело и без оглядки, потому что, если исходить из сценария, будущий фильм — это кот в мешке?

Самые близкие друзья Параджанова тоже тревожились и предлагали ему свою писательскую помощь — ничего не меняя по существу, записать сценарий более понятно, придать повествованию удобочитаемую литературную форму. Сергей Иосифович, посмеиваясь, отказывался, отшучивался. Правда, некоторые советы все же учел. Держался уверенно. Когда его называли гением, тут же соглашался, мастерски разыгрывая комическую важность (актер он был замечательный!), но скрывать волнение не умел: беспокойство владело и им, он ведь знал, что, как и все остальные, находится в полной зависимости от кинематографического начальства, все ступени которого всегда были и будут заодно, так что как и раньше, до мировой славы, так и теперь его бесправие и беззащитность абсолютны.

24 марта 1965 года «Киевские фрески» обсудила сценарно-редакционная коллегия (велся протокол, хранящийся в архиве музея студии). Выступали редакторы, кинодраматурги, режиссеры, и все высоко оценили работу Параджанова, хотя и высказали немало замечаний и предложений — исходя из интересов дела и чуть ли не умоляя автора не подвергать фильм угрозе и придать сценарию более «проходимый» вид.

Вот несколько характерных суждений.

Р. С. Король, редактор. При внешней мозаичности сценария это произведение необычайно цельное, где тема решается в каждом кадре и каждом эпизоде. Это тема войны и мира, тема гуманизма, это своеобразная баллада о солдате. Мы привыкли, что в сценарии образ создается движением одного героя во времени, герой переходит из эпизода в эпизод. Здесь, наоборот, в единицу времени мы видим множество разных лиц, и во всех подчеркнуто общее, главное — человечность. «Киевские фрески» — это дань глубокого уважения к воинам, к тем, кто вынес на своих плечах тяжесть войны и победы. [...] Диалог записан либретто, его еще предстоит написать. Мое мнение: сценарий нужно запускать в производство. [...]

В. К. Силина, редактор. Говорили, что в этом сценарии все однозначно. А мне

показалось как раз наоборот, потому что это сценарий поэтический. В нем органическая поэтичность, мышление кадрами-метафорами, которые не замкнуты в себе, а разрастаются в единый обобщенный образ всей вещи. А ведь настоящий поэтический образ всегда неоднозначен и не поддается четкой, строгой интерпретации и определению. Есть еще, правда, в сценарии неоднозначность, которая идет от нечеткости или незавершенности авторской мысли. [...] Что касается диалога, то это еще непочатый край очень сложной работы. Сейчас в основном есть авторский пересказ диалога, с авторской интонацией, и в чтении это хорошо воспринимается, но когда реплики лягут в уста действующих лиц, важно будет избегать бытовизма. И может быть, стоит где-то сохранить именно авторский пересказ, авторский голос непосредственного диалога.

В. П. Рыдванова, редактор. Автор вводит нас в сложный, но удивительно интересный мир ассоциаций и кинометафор. Идейный замысел трудно сформулировать в одном, двух предложениях, он зашифрован и сложен. И это хорошо. Поражает в сценарии цепкий, острый взгляд художника на жизнь, на отдельные ее явления, его умение часто увидеть то, что скрыто от обычного, невооруженного глаза. В сценарии щедро рассыпаны такие яркие, такие выразительные детали, которые говорят часто гораздо красноречивее больших сцен. [...]

Ю. Ильенко. Привлекает то, что это единственно авторский сценарий. Уже не скажешь, что он — чей-то другой. Нет! Это стиль Параджанова. Это он сам: то, как он видит жизнь, в какой плоскости ее рассматривает. И рассматривать сценарий отдельно от Параджанова нельзя. Сценарий получился таким потому, что была физиологическая необходимость автора высказаться. Поэтому неудачи не может быть. Будь моя воля, формировал бы группу и снимал бы даже без режиссерского сценария. После «Теней забытых предков» автор оказался [на студии] не на завоеванных позициях. Ему еще предстоит утверждать свое право на вот такой авторский кинематограф. И он это должен сделать именно в «Киевских фресках». Сергей находит в себе силы, начинает искать и находит очень своеобразное воспроизведение мира и человека. Это не выдумано. Радует, что сценарий не лобовой, что это глубоко прочувствованная и пережитая вещь. При своей нелегкой жизни и сложной личной судьбе Сергей должен был обращаться к мрачным сторонам бытия. И все-таки «Человек» не теряет свойства радоваться жизни, видеть в ней доброе, светлое начало, верить в то, что нам принадлежит будущее, что за ним правда. Автор находит образное решение этой темы, суть которой доброта, человеческая щедрость и единство людей. Характер героя — «Человека» — несколько распылен, и его надо определить более рельефно. Но это Сергей сделает в режиссерском сценарии. Я глубоко верю ему как художнику и очень хочу, чтобы сценарий побыстрее был утвержден и запущен в производство.

С. И. Параджанов. Я очень доволен обсуждением. Это первая инстанция, к которой нужно прислушаться более остро, чем к последующим.

В поисках нового нужна экспериментальная студия. Патриотизм нашего художника — это сделать фильм о современности.

Я ищу фрески жизни и пытаюсь найти их.

Для меня сейчас главная задача составить группу, равную предыдущей. Надо задуматься всем, что́ есть Киев, и создать фильм о нем, о людях, живущих в нем, и национальном характере. Конечно, это сложный сценарий. Пусть над ним задумается любой, прочитав его.

Благодарю за внимание.

В те дни на студии часто бывал приехавший в Киев для доработки чужого сценария Евгений Михайлович Помещиков, знаменитый в прошлом кинодраматург, соратник Пырьева, личность почти легендарная. Он присутствовал на обсуждении, взял слово и,

вопреки опасениям — все же представитель той еще, пырьевской, школы и традиции! — горячо поддержал Параджанова.

Е. М. Помещиков. Люди ищут. Нам тоже надо искать, это совершенно ясно. Эстетика старого сценария терпит крах, хотя старый сценарий сегодня тоже имеет все права на существование. У Сергея Иосифовича есть поиск, и поиск перспективный. Такое событие, как День Победы, требует особых форм выражения. У Параджанова это салют! Это имеет право на жизнь. Мы обязаны поддержать этот поиск. Советую точно акцентировать, от

Сергей Параджанов.

кого идет рассказ. Кто такой Человек? Нужен диалог. Он даст полную ясность и принесет мысль.

Замечу, что диалог не случайно беспокоил всех. Было ясно, что решенный в бытовом ключе, он никак не совпадет, не свяжется с изображением и просто не войдет стилистически в художественный мир фильма, окажется в нем чужеродным, ведь картина, по сути, виделась режиссеру неразговорной, а реплики, если вдуматься, претендовали на роль титров в старой доброй немой ленте.

Обсуждение завершил А. А. Сизоненко, заместитель главного редактора студии. Он тоже отозвался о сценарии с похвалой, а о режиссере — с полным доверием.

«Киевские фрески» были приняты студией, прошли на удивление сравнительно легко все дальнейшие инстанции. Предложения и замечания, а их было немало, предлагалось учесть в режиссерском сценарии.

Он был обсужден Художественным советом студии 9 июля 1965 года. Вел заседание — вполне доброжелательно — В. В. Цвиркунов. Параджанов произнес вступительное слово (в архиве музея студии сохранилась неправленная, плохо записанная стенограмма, потребовавшая редактуры).

С. И. Параджанов. Я сейчас представляю картину не один, потому, что пятнадцать дней мы работаем с группой — оператором Антипенко, художником Кудрей и художницей по костюмам [Л. Байковой].

В чем основная задача фильма, какой философский смысл мы вкладываем в этот сценарий, что хотим показать нашему зрителю?

Если говорить об истории киевского кинематографа, то в общем Киев присутствовал в картинах просто как пейзаж, архитектура. Другие студии использовали [для съемок] в Киеве Подол, чтобы говорить о рождении города, [но не] о его истории, философии, о пластике Киева. Мы видели современный Киев, разрушенный Киев, но никто не всматривался в душу Киева. [...] Сценарий «Киевские фрески» вызывает какое-то странное отношение. Все говорят: не является ли этот сценарий болезненным, автобиографическим, может быть, переживаниями вашей старости, грусти, печали, не присутствуют ли эти элементы у героя?

Я не хотел приписывать себе это, не хотел, чтобы мой образ стал образом Человека. [Здесь] пятнадцать лет моей жизни в Киеве! Мне кажется, легко сегодня поставить фильм «Слово о полку Игореве». Можно сделать необыкновенное зрелище. Труднее сделать фильм о современности, о нас с вами: как мы живем, с чем сталкиваемся, что живет, что рушится, что приходит на смену старому, [труднее] показать философию бытия.

Это фильм о доброте, о гуманности, о заботах людей. Цветы, которые идут не по тому адресу, где они нужны. А в том доме, куда посланы цветы, нужны другие вещи. Есть возможность сделать своеобразный фильм, задуманный как фрески.

Когда романтичное сольется с бытовым, бытовое — с эпичным, эпичное с деталями, это в сумме составит фильм-поэзию.

Образ грузчика, человека, пришедшего в Киев с войны, который, надев форму грузчика, вот уже двадцать лет разносит в городе молоко,— это символ мира, изобилия. Женщина, которая потеряла мужа на войне, посвящает свою жизнь красоте. Контакт создается между нею и «Инфантой» Веласкеса. Когда она утром оживает, кто помогает ей сделать утреннюю уборку, вытирать пыль? В этом тоже кроется женское начало. Женщина, которая не рожала детей, осталась верной своему долгу. Автор сценария сталкивает ее с благодарностью времени, когда через двадцать лет она получает благодарность — цветы. И случайный анекдот — не по тому адресу посланные цветы — создает и некоторую обиду. За этим образом стоит много женских судеб, с которыми мы сталкиваемся. Человек, который выдумал все это, увидел этот город в деталях, в нем живет его мальчик, которого нужно воспитывать, направлять.

Первая фреска: приходит солдат, который очутился ночью в этом доме, в этой квартире, где за доброту можно было ответить добротой — помыть пол.

Как современным языком кинемато-

графа, в современном цвете это сделать, чтобы это не было выразительностью эстетов? Показать фактуру, на фоне которой развивается фреска. Музыка, монументальная живопись, дошедшие до нас фрески Софии Киевской, великолепные фрески, которые должны открыться перед человечеством,— все это есть. А в кинофресках самое трудное — найти пластику, выраженную на экране.

Я очень нуждаюсь в поддержке людей, которые познакомились со сценарием. Я очень хотел, чтобы нам предъявляли большие требования. Я сожалею, что здесь нет режиссеров. Я вчера читал сценарий Винграновскому. Вот что пишет молодой режиссер Чхеидзе, постановщик фильма «Отец солдата». [Читает.] Я обратился к нему. Мне нравится его картина: она тоже сделана в виде фресок — образ воина, образ отца, в фильме присутствует трагедия. Фильм имеет большой успех сейчас на фестивале. Я приведу и отзыв Герасимова, который читал этот сценарий. С некоторыми товарищами, которые читали сценарий, я лично разговаривал.

Если бы я мог сказать, как будет сниматься фильм чисто пластически! Разрушенный какой-то дом, где остались одни стены, обои... Это абстрактная фактура, серые, розовые обои, какой-то просвет. И на этом фоне семь юношей в модных костюмах танцуют. Голубятня впритык. Это то, что приходит на смену старому Киеву. В лаконизме найти столкновение двух фактур. Дети на асфальте рисуют эмблему мира. Тут возникает драка, противоречия,— и тут же эмблема мира. В этих пластических вещах, в условных приемах я хотел поставить фильм. Человек останавливает съемку и говорит: поставьте только три кресла, ночью солдат будет вешать свой портрет и мыть пол. В этом лаконизме — та трактовка, которая заложена в сценарии. В один из [экземпляров] сценария вклеены фотографии актеров, которые должны играть, на смену им не может прийти ни один [другой] актер. Грузчик — актер большого плана.

Почему в трех снах Человека, героя фильма, женщина и все время проходит тема мира? В ночь 20-летия освобождения Киева всем приснились сны. А образ [женщины] наличествовал всегда в аллегорических картинах. Инфанта Веласкеса — символ: вероятно, женщина и до войны работала в этом музее. И в образе — психология: [во время войны] резали марлю и заклеивали ею окна.

Мне давно хотелось сделать такой фильм. В чем [смысл] фильма? В чем его необычность? Необходимо его решать философски. Или запретить картину? Если мы упустим осень, которая своей элегией больше всего подходит картине... У нас остается месяц, период, когда нужно мобилизовать всю студию. Это ляжет на плечи [директора] Корецкого, который возглавил весь коллектив. Мы должны в сентябре начать съемки.

Когда я сегодня перечитал сценарий, немножко обидно [стало] за генералов. Я их немножко гротесково решил. Это сейчас оскорбляет тот эскиз, который дает [пропуск в стенограмме]. Все это надо сделать с большой библейской чистотой, мудростью. А сейчас у меня самого остается такое впечатление — не высмеиваю ли я грубо?

Сложность — как делать сценарий и как его реализовать. Вы сами понимаете, я думаю, как сложна фактура этих людей. Если я вижу, как ночью по площади Победы везут чернозем и врывается песня, то все это должны быть самостоятельные фразы, которые должны донести философскую мысль. Символ мира — в этих маленьких балладах. В этих миниатюрах есть жизненные наблюдения. Многие знают, как писался этот сценарий: я послал цветы Драчу, они попали к соседям напротив. Многие сами пережили тот дождь. Почему в фильм врываются сцена-ноктюрн и сцена-баллада? Это [тема] любви. Сейчас [интерьер] решается нами не просто как холл, в котором два рояля, а решается этюд о любви Человека, об измене. Тут будет ток, и солома, и белые волы, впряженные в рояли, рояли будут стоять на свежих досках, где строится дом. Во всем этом есть категории, нужные сегодня поэтическому кинематографу, который обретает на Киевской киностудии свое право [на жизнь], как [метод] решения этого фильма, филь-

ма, который будет сочетать бытовые вещи с романтическими аллегориями. Если такое произведение имеет право на существование, я прошу его поддержать. А у сценария есть явные поклонники, и есть люди, которые вступают с ним в спор. Некоторые считают, что сценарий закодирован, трудно читается. Почему эти генералы, мать, которая отправила с нарубленными дровами генерала, линию которого надо углублять?

Вот детали: человек с крестом в метро, генералы, чернозем, стреноженные лошади, в Киеве дождь, на площади Победы украинская песня. Эту песню поют женщины, которые лепят вареники.

Машины, большая техника, которая пришла в город. Это фреска о Киеве, баллада о Киеве. Пройдемся по этому большому городу. Сумерки, салют, ночь-утро.

Последнюю новеллу — утро — мы хотели сделать в цвете. Мне задали вопрос: ты как будто делаешь операцию, какой-то натюрморт — показываешь [съемку] начала картины. Это не операция. Это картина. Мы показываем оптику, павильон, мы показываем людей, чтобы показать типичное, которое связывает нас с прошлым, с будущим. [Затем] все возвращается обратно. Оставшееся — уберите. Все, что мешает,— это все хлам. А нужен образ «Человека», его настроение.

Я ничего не могу добавить к сценарию. Сценарий нами не будет расширяться. Он сделан так, как нам хочется видеть этот сценарий. Он будет тщательно обработан. [...] И памятник Щорсу, и тополя, и мальчики — все это оригинально, оно будет играть. И все это станет балладой о Киеве, если понимают, что необходимость художника — сказать такое слово. Это самое трудное, что можно сегодня сказать о наших взаимоотношениях, о людях, которые нас окружают. Великолепно можно воссоздать дух иранской миниатюры. Можно сделать хорошую картину о нашем городе.

Вряд ли это сбивчивое выступление внесло необходимую ясность, но Параджанов брал не доводами, а убежденностью и страстью. Члены Художественного совета по-прежнему относились к нему с уважением и симпатией, они искренне хотели, чтобы фильм получился, однако многих терзали сомнения. Их высказали — в корректной форме, подчеркивая свое полное доверие режиссеру,— старейшие украинские писатели Юрий Петрович Дольд-Михайлик (чей роман «И один в поле воин» был тогда еще широко читаем), Александр Ильченко и Яков Баш. Они соглашались с тем, что студия имеет право на риск (Юрий Петрович уточнил: директор рискует своим партийным билетом, режиссер — добрым именем, завоеванной славой), но хотели бы свести его к минимуму. Для этого они советовали Параджанову отказаться от всего, что отличало его сценарий от общепринятых. Нет, они вовсе не покушались на новаторство — они его горячо одобрили. Но просили записать «Киевские фрески» так, чтобы все было ясно и понятно, чтобы в сценарии были образы современных советских людей, психологические мотивировки, а основное — последовательная, четкая фабула. Александр Ильченко высказал пожелание, которое, словно прилипнув к режиссеру, звучало на обсуждениях каждой его новой работы: «Вы знаете, что такое шампур — кинжал, на который нанизывают шашлык. Для того, чтобы кирпичи превратились в постройку, нужен самый элементарный сюжетный шампур, на который все это нанизывается и обретает форму». «Сюжетным шампуром» тыкали в Параджанова много лет на каждом шагу, а киноначальство легко превратило его в орудие пыток.

Писателей можно понять. Они исходили из своего творческого опыта, из своей кинематографической культуры — и, несомненно, их восприятие сценария предвещало и моделировало реакцию массовой аудитории на фильм, который был бы поставлен по этому сценарию. Однако Параджанова это обстоятельство не смущало и не пугало. Как и Дмитра Павлычко, который решительно поддержал режиссера. Развивая сравнение А. Ильченко, он сказал: «Мне кажется, все мы согласны с тем, что явление (имеется в виду сценарий.— *Т. Д.*) воистину новое, и потому нам немного жаль отказываться от тех шампуров, которые можно взять в руки. Мы привыкли к твердым сюжетам, которые можно заострить: сегодня — мясо, завтра — курятина... (С места: «Это есть жизнь»)... Однако подлинный художник всегда готовит новое блюдо, готовит его не на закопченном шампуре и придумывает для человека, который придет в этот ресторан, новое блюдо. Я думаю также, что

в этом фильме есть тот стержень, на котором он весь держится. Я вижу этот стержень в психологическом плане. Параджанов не готовился к вступительному слову, и оно меня не удовлетворяет. Он сделал сценарий о том, как война продолжает жить в душах людей, как долго она держится там, как она не хочет уступать место другим чувствам, другим настроениям. [...] Я хотел сказать, что у Сергея Иосифовича Параджанова есть целый ряд интересных, мелких по своим масштабам наблюдений, которые сами в себе несут философский смысл: хлеб на улице, который объезжают возы, и за это надо поклониться Параджанову в ноги. [...] Мы чересчур строго подходим, не доверяем такому художнику, у которого за плечами «Тени забытых предков». [...] Здесь недостает диалога, каких-то деталей, здесь много недоговоренного. Но я вижу в сценарии эти находки, этот стержень — борьбу войны и мира, добра и зла. Эти мальчишки, что бегают, жгут мусор. Это само по себе на экране есть образ: старое — мусор — должно сгореть, а дети должны расти. Я не хотел бы, чтобы мы называли это никаким формализмом (в формализме, абстракционизме и налете мистицизма упрекнул режиссера Я. Баш.— *Т. Д.*), здесь и тени этого нет».

По мнению Д. Павлычко, сценарий можно было бы утвердить и в таком виде, но хорошо бы над ним еще поработать,— и не принимать любой его вариант за окончательный: ведь Параджанов постоянно импровизирует на съемках, и это естественный творческий процесс, которому необходимо доверять.

Писатель Василий Земляк, главный редактор студии, не скрыл, что его отношение к сценарию двойственно — по той причине, что в нем эклектически соединены разные стили, от натуралистического до формалистического, и есть неясности идейного, мировоззренческого плана. Он советовал эту сторону прояснить и избавиться от эклектики. «Нужно найти для этого произведения единые приемы, другие приемы не подходят»,— заключил он.

Итожа обсуждение, В. В. Цвиркунов не умолчал о своих претензиях к режиссерскому сценарию, но на них не настаивал. Гораздо больше его беспокоил прием, который ждал «Киевские фрески» в инстанциях. Каким он будет, директор студии знал наверняка. Поэтому Василий Васильевич употребил все свое красноречие, чтобы убедить режиссерскую группу, обдумав замечания, поработать над сценарием (в запасе было еще около десяти дней) — чтобы он мог быть правильно прочитан там, «куда мы его пошлем», и обновленный вариант представить республиканскому Комитету по кинематографии. На том и порешили. Студия режиссерский сценарий приняла, а это было решающее обстоятельство.

Заключительное слово Параджанова записано очень плохо. Постараюсь как можно ближе к тексту (там, где он более или менее внятен) изложить суждения режиссера.

Относительно риска, я думаю, что талантливые люди в Москве и Ленинграде раньше нас говорят о сегодняшнем дне языком нового кинематографа. В Москве есть Экспериментальная студия. Она должна быть и в Киеве. Благодарю Дмитра Павлычко и всех, кто небезразлично прочел сценарий и защищал его. Вчера показывал материал своего первого фильма «Родник для жаждущих» Юрий Ильенко. Разве можно было предварительно все это точно записать в сценарии?

Я за тех режиссеров, которые не могут точно сказать все в литературной форме.

Параджанов, впрочем, не он один — и до, и после не раз объяснял и втолковывал тем, кто не умеет читать сценарии, особенно режиссерские, что в них не может и не должно быть зафиксировано решительно все то, что появится на экране, и нужно обладать богатым кинематографическим воображением, чтобы представить себе будущий фильм.

Мне было трудно выписывать все подробности. Иван говорит: «Дай я напишу сценарий, все поймут». Микола Винграновский говорит: «Дай я напишу по-украински, это будет шедевр». Дай бог, чтобы обвинили нашу студию в формализме. Дай бог, чтобы у нас были символы. Довженко держится на символах. Как я могу передать языком кино, что такое дожди! Плащами. Это специально построено на пластике. Сегодня, когда я говорю о войне, я должен говорить этим языком. Обнаженные женщины собирают белье. Это трагедия женщин, которые убегают во время вспышек салюта — «вспышек войны». Это и специальная цель, которая стоит перед молодым оператором

Александром Антипенко, приехавшим из ВГИКа. Я делаю авторский фильм. Он не будет лобовым, в нем — размышления художника о времени, о нашем историческом наследстве, и все это примет определенную пластическую форму. Мне обидно, что меня не понимают. Если бы художнику Пикассо сказали: я этого не понимаю, напиши мне, как пишет Лактионов, и я, как советский человек, это приму. Я понимаю, что я вас замучил этим сценарием. Но сегодня, когда есть Феллини, Юрий Ильенко, «Отец солдата» Резо Чхеидзе, когда есть пять-шесть больших поэтов на Украине и художник Задорожный, нам надо думать, что сделать для того, чтобы и в украинском кино был скачок. В Москве появляются новые художники. Вышел неханжеский фильм Марлена Хуциева «Мне 20 лет». Надо работать по-другому. Я понимаю вашу большую требовательность по отношению ко мне и заботу о том, чтобы я не потерял «корону». Очень приятно быть венценосцем, если венец не ложный, а заслуженный. Я думаю о том, как начать на студии делать новые фильмы, ведь у нее появились Леонид Осыка и Юрий Ильенко, и на всех нас лежит большая ответственность. Я должен переделывать сценарий. Можно просить об этом редактора, а самому подумать о том, как быстрее снять хотя бы несколько кадров. Сколько у меня самого было недовольства этим сценарием! Но в нем есть точное ви́дение того, что будет на экране. Я сам за сюжет. Здесь есть основа сюжета, есть образы людей. В сентябре, октябре и ноябре снимаю на улицах. Если я сейчас не сниму на улице мокрые листья, нужно на будущий год откладывать съемки. Мне нужна точная фактура. Все это очень сложно.

Сергей Иосифович волновался. В. В. Цвиркунов постарался его успокоить: «Все выступавшие говорили вам правду, что они верят в вас, я тоже вам верю как художнику, но в сценарии есть слабые места, вы сами их увидите, когда начнете снимать, так не лучше ли сейчас над ним еще поработать?»

Исправленный вариант режиссерского сценария был утвержден всеми инстанциями (разумеется, с поправками и предостережениями) и запущен в производство. Параджанов приступил к актерским пробам.

Письма в Зону

Параджанов всегда был окружен людьми. Все они охотно называли себя его друзьями. Но друг, как известно, познается в беде. Когда она обрушилась на Сергея и он оказался в Зоне, стало ясно, кто есть кто и кто чего стоит. Параджанова не предали, от него не отшатнулись, не «отмежевались» многие. Они, как могли, старались облегчить его участь, морально поддерживали при свиданиях и в письмах. Те из писем, которые были Сергею особенно дороги, он пересылал мне с просьбой сохранить их. Среди них — чудесные письма Лили Брик и Василия Катаняна, Василия Шукшина, Андрея Тарковского, Юрия Любимова, Киры Муратовой, Эмиля Лотяну. Это удивительные страницы светлой книги о человеческом благородстве, которое сильнее любой реакции презирает постыдный страх и не разъедается никаким застоем. Она, эта многими перьями написанная книга, заслуживает быть опубликованной полностью, и я благодарна «Искусству кино» за предложение предоставить свои страницы письмам Сергея и его корреспондентов. Мы вместе с журналом работаем над этой публикацией, а пока — два дружеских послания Сергею в Зону.

Киев *Светлана Щербатюк*

Два письма к Сергею Параджанову

18:X.74.

Дорогой Сережа!

Ты прав — Васина смерть[1] — это звено общей цепи, которая удерживает нас рядом друг с другом. Мы все здесь очень скучаем по тебе, очень тебя любим и, конечно, ждем.

Как твое здоровье?

Удается ли тебе доставать книги?

Напиши мне (при возможности), что я могу сейчас для тебя сделать.

У нас в Москве все по-старому: полгода не принимали мое «Зеркало».

[1] Василий Шукшин умер 2 октября 1974 года.

Сергей Параджанов и Лиля Брик

«Лиля Брик за два месяца до самоубийства. Скоро год моей бессмысленной свободе. Берегите себя. Где-то в Вашей земле мое сердце».
Фото В. Плотникова.

Сейчас, правда, надеюсь, что сегодня-завтра акт будет подписан. Я очень устал от абсурдного чиновничьего шебуршания. Уеду на зиму в деревню на Оку.

Сам понимаешь,— в Москве твоя эпопея всех потрясла. Как странно, что для того, чтобы беречь и любить друг друга, мы обычно ждем невероятных катаклизмов, которые как бы позволяют нам это. Вот уж, поистине, «нет пророка в своем отечестве».

Единственное, на что я уповаю, это на твое мужество, которое тебя спасает. Ты ведь очень талантливый человек (это еще слабо сказано!). А талантливые люди обычно сильные.

Путь все лучшее в твоей душе затвердеет и поможет тебе теперь.

Обнимаю тебя, дорогой!

Лариса тебе передает привет и Галя Шибанова[2] кланяется.

Дружески твой Андрей Тарковский[3]

18.III.75.

Каждый день ждем Вас — вдруг сегодня или завтра Ваш голос. Так долго — даже если это будет 9 мая. «Зеркало» прозевали. Показали пока только в Доме кино и в Доме литераторов. Авось пойдет в кинематографах. Те, кто видел, говорят или — «гениально», или «ничего не поняли».

Мы нигде не бываем. Иногда встречаемся с Шкловскими — поговорить о Вас.

Вчера неожиданно позвонила Серафима Густавовна[4]. Они сбежали из неподходящего санатория. Собираются пожить в Переделкино.

Неужели ничего нельзя послать Вам? Так хочется хоть чем-нибудь порадовать: книги, вкусности, ничтожные подарки? Напишите!

Беспокоимся, беспокоимся о Вашем сердце. Держитесь, ради бога! Вы так нужны нам (человечеству) — самый лучший, самый добрый, самый талантливый, любимый Сергей Иосифович.

Спасибо за малюсенького атланта на адресе.

Будьте здоровы, дорогой!

Обнимаем крепко.

Всегда Ваши

Лили
Вася[5]

[2] Лариса Павловна — жена Андрея Тарковского. Галина Шибанова — художница.

[3] На обороте листа — приписка Параджанова: «Посылаю письма и фото, полученные мной. Сохрани их. Прошу».

[4] Серафима Густавовна — жена В. Б. Шкловского.

[5] В. А. Катанян — литературовед, муж Лили Брик. На обороте листа приписка Параджанова: «Сохрани!»

Александр Антипенко:

«Его девиз был — отдавать»

Беседу ведет Татьяна Ганжара

Т. Ганжара. Александр Иванович, вы должны были снимать «Киевские фрески. Каким задумывался фильм и почему он был закрыт? Но сначала — о том, как вы познакомились с Сергеем Иосифовичем, когда вы его для себя открыли?

А. Антипенко. Я познакомился с Параджановым в 1957 году в Киеве. Он ставил картину «Цветок на камне»,

а я работал фотографом съемочной группы. Весь производственный процесс — изо дня в день — проходил перед моими глазами. И не только производственный: открывался и творческий процесс, насколько это вообще возможно в условиях работы над фильмом.

Параджанов не принадлежал к режиссерам, которые стараются никого из посторонних не впускать в свою творческую лабораторию. Его лаборатория была всегда открыта, как и его жизнь, он был на редкость открытый человек.

Т. Ганжара. А ваше первое впечатление?

А. Антипенко. Он сразу поражал. Притом ничего специально для этого не делал. Просто всегда был самим собой — феноменально одаренной, ни в какие рамки не вмещающейся аристократической натурой. Поражало все, что он говорил и делал. За ним хотелось ходить и записывать. И жаль, что никому это ни разу не пришло в голову.

Т. Ганжара. Что вас поразило больше всего в Параджанове?

А. Антипенко. Энергия. Он излучал ее непрерывно. Это была невероятная энергия творчества, притом многообразного. Ею были насыщены буквально все проявления его духовной жизни. Творчество было содержанием самого существования этого человека, в том числе и бытового, обыденного существования. Он саму свою повседневность превращал в произведение искусства. И при этом не был занудой, педантом, его юмор памятен всем, кто его знал.

Т. Ганжара. О «Цветке на камне» говорили, что фильм неудачный...

А. Антипенко. Конечно, Сергей Иосифович не заблуждался насчет сценария, согласиться на эту постановку его вынудили отчаянные обстоятельства... Параджанов спасал студию и фильм Слесаренко (на съемках которого сгорела актриса Бурдюченко). По переделанному сценарию, на оставшиеся деньги Параджанова уговорили снять этот фильм. Уже тогда он пытался искать свое, экспериментировать, но его не понимали и не поддерживали, его требования не выполнялись, новые художественные задачи, которые он перед группой ставил, считались чудачеством. Короче, фильмом он был очень недоволен. Параджанов ведь всегда всему знал цену, в том числе и своим работам, и никогда не набивал ее, не выдавал неудачу за успех...

Т. Ганжара. Фильм вышел на экраны в 1962 году, его много ругали.

А. Антипенко. Да, Параджанову было горько. Труд пропал зря. Все тогда складывалось крайне неудачно. Нам дико не везло во всем. Например, группа вместе с режиссером однажды едва не погибла в шахте (картина была о шахтерах) из-за неотработанного спуска клети.

Т. Ганжара. Но знакомство с Параджановым для вас оказалось счастливым.

А. Антипенко. Да. Оно повлияло на мою дальнейшую судьбу.

Т. Ганжара. При каких обстоятельствах вы встретились снова?

А. Антипенко. Отслужив в армии, я решил поступать на операторский факультет ВГИКа. Поступил и на первую свою учебную практику приехал в Киев. И вот везение — проходил практику на «Тенях забытых предков»! Надо ли говорить о том, какая это была школа? И производственная, и профессиональная, и школа человеческих отношений тоже. Снимал картину молодой тогда оператор Юрий Ильенко. Его приглашение свидетельствовало о том, что режиссер намерен продолжать поиски нового языка кино, создавать свою экранную поэтику. Ильенко показал себя оператором смелым, ищущим, не желающим работать по-старому. Параджанов и Ильенко нужны были друг другу, хотя их отношения складывались иногда трудно и не всегда были безоблачными. Однажды назрел серьезный конфликт, Юрий Герасимович собрался даже уходить с картины с исполнительницей главной роли актрисой Ларисой Кадочниковой. Но все обошлось, группа уговорила Параджанова сохранить столь удачный альянс. «Тени...» сегодня видятся в свете мирового успеха, между тем их прокатная судьба не была очень счастливой, для широкого зрителя фильм оказался непривычным, сложным. Профессионалы

его оценили очень высоко, однако и среди них были те, которые картину не приняли, что вполне объяснимо: уж слишком резко она выделялась из системы бытового кинематографа. Однако вскоре картина получила всемирное признание. Параджанов стал готовиться к новой работе, а Ильенко решил попробовать себя в режиссуре и взялся за постановку сценария Ивана Драча «Родник для жаждущих», который пролежал на полке 20 лет.

«Киевские фрески». Актерская проба. «Грузчик» — А. Кочетков

Т. Ганжара. «Тени забытых предков» множество раз показывали за рубежом на кинофестивалях, но режиссера так и не выпустили с картиной?

А. Антипенко. Да. Однажды, когда в Госкино велся разговор о его предполагаемой поездке, Параджанов в шутку предложил взять ему билет в один конец — этого было достаточно. Из страны его не выпускали. Боялись, что он там что-то не то скажет? Или останется? Это было исключено! Сергей Иосифович не мог эмигрировать ни при каких обстоятельствах, он был нерасторжимо связан с Грузией, с Арменией, с Украиной.

Т. Ганжара. Как началась ваша совместная работа над «Киевскими фресками»?

А. Антипенко. Еще когда я был практикантом на «Тенях...», Параджанов сказал, что хочет делать со мной следующую свою картину. Понятно, как я к этому отнесся, но тут в 1965 году, еще до «Киевских фресок», меня пригласил Сергей Аполлинариевич Герасимов вторым оператором (вместе с А. Чардыниным) на фильм «Журналист» (главным оператором был В. Раппопорт). Я уехал в Москву, началась работа — и вдруг получаю телеграмму от Параджанова: приезжай. Я все объяснил Герасимову, и он отпустил меня, понимая, как важна и интересна для начинающего оператора съемка фильма, который ставит режиссер, столь увлеченный решением изобразительных пластических задач.

Режиссерский сценарий получился необычным, делали его под Киевом, в деревне Буча (сценарий «Фресок» написали Параджанов и известный украинский писатель Павло Загребельный, редактором был Иван Драч). Он состоял из нескольких новелл.

Подготовительный этап велся очень серьезно. Мы долго выбирали натуру, нашли место съемки каждого эпизода и напечатали большие фотографии — вроде эскизов, что обычно не делается. Каждая новелла должна была начинаться вспышкой салюта над Киевом, требовался вертолет. Для кинопроб был выстроен павильон: белая стена и дощатый пол под наклоном. В этом условном, метафорическом пространстве мы разыграли небольшие эпизоды, дающие довольно полное представление о фильме. В актерских пробах участвовали Вия Артмане, Михаил Глузский и другие известные актеры. То, что мы делали, было шоком для студии. Церковные обряды и обнаженная натура в 1965 году смотрелись более чем непривычно. Работали увлеченно, фильм обещал быть интересным.

Директор студии Василий Васильевич Цвиркунов поначалу не соглашался утверждать меня, человека без диплома, имени и без опыта, главным оператором такого сложного фильма, но Параджанов настоял на своем. Во время первого просмотра материала проб Параджанов, ко всеобщему удивлению, не дождавшись конца, вырвал из кинопроектора кусок пленки и помчался с ним в кабинет Цвиркунова: показывая отснятые кадры, он говорил, что получил именно то, что хотел. Работая со мной, начинающим оператором, режиссер мог свободно ставить новые, экспериментальные задачи...

То, что мы начали делать, было необычно. В то время многие работали под Урусевского — методом подвижной камеры. У нас все иначе: статичные композиции, условный свет, условные декорации. Большое место отводилось работе с актерами и с цветом. Все это мне импонировало. С каждым пробующимся актером мы снимали один и тот же кусок по-разному. Когда все смонтировали, получился самостоятельный фильм — о художнике, о его духовном мире, о том, как он видит, воспринимает окружающее.

Т. Ганжара. Чем объяснялось закрытие картины?

А. Антипенко. Дирекция студии посмотрела пробы. Высказывали разные мнения: многие были просто в шоке. Но студия все же приняла пробы, после чего их представили в Госкино Украины. Мы с надеждой поехали туда, взяв с собой все фотографии-эскизы. Но после просмотра проб серьезного обсуждения не последовало. Толком нам ничего не сказали. Сначала — ни да, ни нет. Потом — нет. Причины? Не было названо ни одной существенной. «Непонятно». «Формализм». Фильм был закрыт.

Т. Ганжара. Видимо, «Киевские фрески» не прошли для режиссера бесследно?

А. Антипенко. Недолгая работа над этой картиной положила начало тому, что делал Параджанов позже: «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб». Поэтика этих картин вышла из наших проб. Когда в 1972 году появился «Рим» Феллини, я узнал в нем многое из того, что Параджанов хотел сделать в 1965-м в «Киевских фресках».

Т. Ганжара. Сохранились ли эти пробы?

А. Антипенко. Пробы могли смыть. Тогда я написал письмо во ВГИК, чтобы мне разрешили защитить их в качестве диплома. Было напечатано три копии.

«Киевские фрески». Актерская проба. «Женщина» — В. Артмане

Т. Ганжара. И последний вопрос: кем был для вас Параджанов?

А. Антипенко. Если бы не он, я не избрал бы профессию оператора. В общении с ним складывалось мое мировоззрение. Когда его посадили в тюрьму, было очень тяжело от невозможности исправить это... В моем доме много его подарков, рисунков, фотографий. Его девиз был — отдавать: «Чем больше отдаешь, тем больше получаешь».

Сергей Параджанов

Экспромт

8 марта на побережье Черного моря в городах Сухуми, Сочи, Батуми буйно цветет мимоза (как и до н. э.)

Потому мужчинам в этих городах легко поздравить женщин, несмотря на то, что штраф («Друг леса») по всему Союзу за покушение на зеленые насаждения — 3 рубля. Молодой лиловый милиционер, опьяненный запахом мимозы, на своем посту обычно не штрафует молодого человека (в плоской кепке), который в центре города, неизвестно зачем, с усердием складывает сорванные ветки мимозы в протертый чемодан, прессует их тяжестью своего колена и спешит на очередной самолет, вылетающий в города... Москву, Киев, Челябинск, Нарьян-Мар, Полтаву (женщины равномерно и равноправно проживают на всей территории СССР). Потом звенящая бритвой прозрачная бумага бережно запеленает каждую ветку мимозы и услужливый, ищущий покупателя и ласки, играющий на обаянии абхазец или аджарец (Абхазия и Аджария входят в состав Грузинской ССР) будет протягивать эту веточку в целлофане каждому прохожему — обычно у человека в плоской кепке бывают ассистенты, как у тарифицированных режиссеров. Иногда это бывают цыганки с привязанными детьми к спине и животу (таких ассистентов боятся даже городские милиционеры), и прохожие мужчины и женщины (которым некоторые мужья дают деньги на подарок) в ужасе будут отскакивать в кафельных подземных переходах метро. (В случае, если эпизод будет снят немым, только при последующей тонировке выяснится причина, почему отскакивало население от веточки серой незрелой мимозы — мимозы, похожей именно на ту веточку, которую археологи вынули из пирамиды Тутанхамона (983 г. до н. э.— условно). (Оригинал «серой мимозы» — в Музее фараона в Каире. Копия «серой мимозы» из гробницы Тутанхамона восстановлена академиком Герасимовым — Музей изящных искусств в Москве.)

В помощь режиссерам дубляжа и актерам-снайперам предлагаю следующий текст к эпизоду «Метро — мимоза — абхазец».

— Для вас! Рубль! (Желателен акцент и не произносить мягкий знак.)

Итак я, Параджанов Сергей Иосифович, год рождения 1924 (тоже условно), место рождения — Грузинская ССР (Грузинская ССР — не только место рождения мимозы), покупаю у земляка (прошу не спутать с Василием Сидоровичем!) пепельную веточку мимозы, снимаю целлофан и протягиваю ее удивительным женщинам.

Называю имена удивительных женщин: Маевская Мечислава Здиславовна! Капельгородская Надежда Филипповна! Ливодарова Анна Дмитриевна! Демуцкая Валентина Михайловна! Кизимовская Ольга Васильевна! Токарская Татьяна Петровна! Горбенко Надежда Илларионовна! Димиденко Маргарита Федоровна!

И еще одно имя — Ирина Мартыновна. Я не знаю вашей фамилии, но я знаю, что на студии, носящей имя Александра Петровича Довженко, вы выращиваете цветы...

В рубрике «Диалог с читателем» редакция старается представлять самый широкий спектр зрительских оценок фильмов и публикаций журнала, включая и те, с которыми категорически не согласна (см., например, письмо Г. Бойко в публикуемой ниже подборке). От комментариев мы воздержимся, полагаясь на здравые суждения читателей.

День, который всегда со мной

...Наконец, получаю толковые указания, как проехать. И отправляюсь — «к Параджанову!» Вот и нужная улочка. Горбатая, взлетевшая к самому небу, она показалась мне нескончаемой, а нужного дома все нет и нет. Встретившуюся женщину спрашиваю, правильно ли я иду к нужному номеру на этой улице. А она почему-то задает мне вопрос: «А кто там живет?» — «Параджанов»,— отвечаю растерянно. «Идите прямо. Как увидите самые грязные двери с кучами мусора, это и будет дом Параджанова». Иду в указанном направлении. Никаких куч мусора не замечаю. Но нужный мне номер нашла. Звоню. В оконце двери появляется недовольное лицо Сергея Иосифовича. Лицо хмурое, сумрачное. Но все же как он красив! Живые темные глаза оттенены белой бородой, почему-то на скулах черной. Никогда ни у кого я такой не видела. И я, любуясь им, здороваюсь. «Что вы хотели?» — сердито спрашивает он, не открывая двери. Бедный Сергей Иосифович! Не узнал он меня. А его здесь наверняка задергали, судя по высказыванию о мусорных кучах. Да и не мог он меня запомнить. Приехал он в Ленинград, когда у дочери родилась двойня, мальчик и девочка. Ноша эта оказалась бременем чересчур тяжелым, и родились они маленькими и слабенькими. И все мы замотались, ухаживая за ними. Параджанов пришел в гости неожиданно. Я в затрапезном виде все бегала к новорожденным, настойчиво требовавшим внимания: ведь надо дать возможность хоть кому-то побеседовать спокойно. Тем более что Сергей Иосифович так благосклонен к моей дочери. Но увы, ей теперь не до съемок. Добро бы просто посидеть с Параджановым. Наконец малыши уснули. И у меня есть возможность поговорить тоже. Рассказываю о своем неизгладимом впечатлении от «Цвета граната», кадры которого до сих пор стоят перед глазами, как ожившие средневековые армянские миниатюры, такие красочные и красивые, что пронзают до глубины души. «А ваш новый фильм — о чем он?» Параджанов рассказывает сюжет. Почему-то он совсем меня не увлек. Но, может быть, наиболее глубокие произведения в пересказе больше всего проигрывают... Я опять спрашиваю: «И будет он такой же красивый, как «Цвет граната»?» Сергей Иосифович отвечает: «О, да. Я дружу с женой одного министра культуры. Она мне всегда говорит: «Сергей Иосифович, вы знаете, как я люблю красоту. Каждый день я обхожу все комиссионные магазины, чтобы купить чешское цветное стекло. Вы знаете, какое оно красивое. Но ваши картины еще красивей». Как расценить это высказывание? Тонкая издевка? Но над кем? Над дамой, которая видит красоту таким образом, или надо мной, так однобоко высказавшейся о его тонкой и глубокой картине? Но я не обижаюсь. Когда говоришь, надо думать. Особенно с таким человеком, много пережившим. А я всегда сначала говорю, потом думаю...

С той встречи прошло три года. Немудрено, что Сергей Иосифович меня не узнал. Я называюсь, передаю привет от детей. Сергей Иосифович сразу открывает дверь. «Проходите»,— говорит он мне и вводит в комнату. Здесь какие-то молодые люди. Сергей Иосифович знакомит меня с ними. Фамилии и имена непривычны, да и сама обстановка для меня несколько напряженная из-за этих молодых людей, совсем непохожих на мое повседневное окружение. Поэтому я тут же прочно забываю их имена и фамилии. И это еще более усугубляет мое неуверенное состояние. Остается только в памяти упоминание, что вот этот молодой человек стал знаменитым актером благодаря

съемкам в картине Параджанова, а этот — из его группы. «А вы что делаете в Тбилиси?» — спрашивает он. Я рассказываю, что привезла двух студентов на Олимпиаду. «Почему же не привели сюда?» Слова Параджанова — для меня укор. Он очень широкий человек и готов к общению. И, как подтверждение моей мысли, Сергей Иосифович спрашивает: «А как себя чувствуют маленькие? Не надо ли им каких лекарств? Я завтра лечу в Западный Берлин, если мне восстановят затерявшийся паспорт. Могу привезти все, что нужно». Хороший Сергей Иосифович! Сердце сжимается от благодарности. Это он поедет туда, где его назовут одним из пяти лучших современных кинорежиссеров. И готов заниматься лекарствами для неизвестных ему младенцев. «Спасибо, дорогой Сергей Иосифович. Слава богу, ничего не нужно»,— говорю я. «Садитесь»,— произносит Параджанов, указывая мне на стул у стола, а сам садится на диван у стены. Поспешно сбрасываю мамину шубу на спинку стула и остаюсь в самом лучшем своем туалете. Сергей Иосифович сразу его оценил: «Красивое сочетание красного с черным». Да, именно на его восприятие и рассчитывала я. Отвечаю: «Французский костюм».

— А я только что приехал из Франции,— роняет Параджанов.

— Я знаю. Недавно слышала передачу РФИ.

Сергей Иосифович приносит пачку фотографий. Вот он у себя в номере. Номер замечательный. Но еще замечательней одежда Параджанова. Я обращаю внимание на его костюм. «Да, это я сам себе придумал такую форму. И сам сделал». Я восхищаюсь. Этот костюм — произведение искусства. И надо обладать глазом Параджанова, чтобы так соотнести на черном фоне цветные украшения, такие красочные и в то же время строгие, чтобы они так соответствовали внешнему облику мастера. А вот фотография совершенно удивительная. Могила Андрея Тарковского. На кресте, вырезанном из красного дерева, так, во всяком случае, это выглядит на фотографии, лежит нитка крупного жемчуга. «Это жемчуг?» — спрашиваю я.— «Да, мне подарила этот натуральный жемчуг одна миллионерша. И я положил его Тарковскому». Конечно, только Параджанов с его безупречным вкусом мог вывязать такой узел и так небрежно бросить на крест, что перед взором возникает произведение искусства. Жемчужины так велики? Это ведь стоит уйму денег. Неужели никто не украдет? Я боюсь спросить мастера об этом. В конце концов, пусть жемчуг даже украдут, но на фотографии я вижу памятник, достойный Тарковского. Да. Мы кладем жемчуг на могилу великого человека, но при жизни мало кто обеспокоен тем, чтобы создать нормальные условия для работы. И не только Тарковскому. Вон и Параджанову совсем не сладко живется. Вид у него болезненный и усталый. (Потом, уже дома, по телевидению смотрела фильм о Тарковском. На могиле лежал жемчуг Параджанова. Молодцы французы. А у нас сохранился бы он или нет?) Я достаю из сумки привезенную старую керосиновую лампу — подарок моих детей. Вон на стене висят часы, которые они ему подарили. К сожалению, он потом прислал за них деньги. А ведь дарили. Я привезла теперь маленький подарок, чтобы хоть как-то одарить этого печального мастера. А он так любит старые вещи, так понимает в них толк. Вот из Парижа привез столовую посуду, разрозненную, слегка битую. Он показывает ее мне. Мы понимающе переглядываемся. Да, вещи красивые и старинные. А пользоваться ими совсем не обязательно. Они радуют глаз — и это теперь их главное предназначение. Я рассказываю, что в «Роднике» — рижском журнале — напечатана статья о его натюрмортах из вещей. «Да ну, пишут глупости»,— отмахивается мастер.

В это время в комнату заходит мальчик лет пяти. Перебросившись с ним веселыми репликами, Параджанов объясняет мне, что мальчик — сын соседей. «Он курд»,— многозначительно заканчивает Параджанов. Да, с ним все время так. Каждое его замечание как айсберг. За ним много смыслов и разных планов. Я это хорошо понимаю. Раньше в Тбилиси мирно жили люди разных национальностей. Среди них и курды. А теперь вот и международные события, и внутренние выявили национальное самосознание. И «курд» — это целая тема. Мальчик живой и смышленый. Почувствовав, что он сейчас как-то некстати, он незаметно исчез. «Вы что будете пить — вино или чай?», «Чай». «Приготовь»,— кивает Параджанов одному из молодых людей. А меня приглашает посмотреть его дом. Вот и натюрморты, воспроизведенные в «Роднике». Мы выходим на террасу. По-тбилисски головокружительная деревянная лесенка ведет куда-то вниз. Перед взором расстилается тот Тбилиси, о котором я когда-то читала. Над балюстрадой висит клетка, внутри которой за закрытой дверцей оказался женский туфель на высоком каблуке. Заметив

мой внимательный взгляд, Параджанов объясняет: «Символ грузинской женщины». Идем в столовую. О, какая здесь люстра! Коллекция легких весов конца XIX — начала XX века — основа ее каркаса. Сами по себе такие весы очень красивы. У нас дома муж такие повесил на стену, и они образуют красивую композицию с другими изделиями из стали. А я в восхищении застываю.

Стол уже накрыт. Мы пьем чай с вареньем, а Сергей Иосифович рассказывает о фильме «Ашйк-Кериб», о том, как был у Франсуазы Саган, о том, какую привез скульптуру из Парижа, стоящую в этой комнате. Это в рост человека натуралистическое изображение мужчины, видимо, из гипса. Везти такую махину из Парижа — подвиг. Сколько шмотья и дребедени привез бы обычный человек. Но на то Параджанов и есть Параджанов. Я высказываю свое представление об этой работе. Тогда Параджанов ведет меня в ту, первую комнату, где я сняла шубу, и приносит мне картину, которую недавно купил. Это старый холст, на котором нанесено изображение довольно неумелой рукой. Я говорю о примитиве, но не знаю, как он воспринимает все, что я говорю. Пожалуй, я отняла много времени. Мне-то и интересно, и поучительно. Но пора и честь знать. Накидываю шубу. «Подождите, я сделаю вам подарок»,— останавливает меня Сергей Иосифович. Он выбирает из груды парижских фотографий одну и надписывает мне. С благодарностью прижимаю ее к груди. А он берет вторую и надписывает ее детям. Потом достает иностранную афишу фильма «Ашик-Кериб», удивительную и яркую, и говорит: «И это детям». Милый, хороший Сергей Иосифович! «Спасибо»,— растроганно говорю я и, стараясь не помять, кладу сокровища в сумку. И тут Сергей Иосифович замечает предательские проплешины в моей шубе. «Сюда надо пришить черный кант — будет очень красиво». Конечно, дорогой Сергей Иосифович, думаю я. Только надо иметь вкус и руки, чтобы получилось действительно хорошо. Киваю в знак согласия и прощаюсь. А Сергей Иосифович приглашает: «Приходите завтра. Я, наверное, улечу в Западный Берлин. Но ребята покажут вам фильм «Ашик-Кериб». Нет, я не приду. Без Сергея Иосифовича мальчики эти мне не интересны. А фильм ведь покажут и у нас. И я не прихожу на следующий день. А фильм «Ашик-Кериб» я так до сих пор не видела. Но день, проведенный с Параджановым, 23 ноября 1988 года,— всегда со мной...

...Умер добрый, хороший, не похожий ни на кого, в сущности, одинокий, печальный мастер. Остались его фильмы. Увидим ли мы их? Видимо, такое время все-таки настанет. Сумеем ли до конца понять и оценить? Возможно... И все же я думаю, что вклад его в сокровищницу искусства так велик, что наследие его будут почитать, и никогда имя его не исчезнет из истории искусства. А иных из тех, кого сегодня славят, вполне вероятно, история забудет. Это — «старая песня. Ей тысяча лет. Так что ж мне обидно?..» Воздают хвалу одному, великим оказывается другой.

Светлана Махлина,
кандидат философских
наук, доцент Института
культуры имени Н. К. Крупской
г. Ленинград

«Я просто люблю Сталина...»

Уважаемая редакция!
Статью В. Кондратьева «Идет война... киношная» в «ИК» № 2 за 1990 г. я прочитала раньше, чем смогла посмотреть фильм «Сталинград» — его у нас крутили только 9 Мая. Статья и возмутила, и развеселила меня одновременно. Рассмешили душевные стенания В. Кондратьева. Что, мол, Ю. Озеров идеализировал Сталина, да еще в эпоху перестройки и гласности. Знаете, ведь я сталинист (именно в мужском роде). Я просто люблю Сталина, и в «эпоху перестройки и гласности» меня, честное слово, не поколебала и не смутила лавина грязной и ложной информации. Все это чепуха. И очевидцы врут, и документы любые можно подделать. А что касается массовых захоронений, то вдруг это могилы со времен нашествия Батыя? Понимаете мою мысль? Все дело в вере, она или есть, или ее нет. Так вот: если В. Кондратьев ненавидит Сталина, то почему Ю. Озеров

(и я) не можем его уважать? Это не плюрализм, а свобода мысли. Так что, разозленная тоном статьи, я шла на этот фильм с нетерпением и надеждой. Вот сейчас! Ведь «Битва за Москву» несомненно лучший фильм о войне. Это совершенное создание со всех сторон: в технике съемок, в игре актеров, в музыке. Это точная военная киноэнциклопедия. Я, в то время увлекающаяся военными мемуарами, с восхищением и почтением отмечала: все так, все точно. И вот «Сталинград»... А почему композитор Ю. Левитин? Обещала ведь А. Пахмутова, что напишет музыку для «Сталинграда». И что еще за Пауэрс? Летчик такой был, шпион... Увы, подобные мысли недоумевания и разочарования не покидали меня до конца просмотра. С профессиональной стороны В. Кондратьев прав: фильм не просто неудачный, это позорный и оглушительный провал. Почему? Почему приглашали американских актеров, ведь общеизвестно и давно доказано, что наши — лучшие в мире? Почему такой слабый сценарий, автор которого — сам Ю. Озеров? История в фильме заперта в подвале дома Павлова. Будто в Сталинградской битве принимала участие только 62-я армия, а в ней только 13-я гвардейская дивизия. Зато нашлось место для истории похождений Рубена Ибаррури и сына Хрущева, для состязания английского и советского детективов в пьянке. Ох, опять прав проклятый В. Кондратьев. И насчет «голливудской улыбки» прав — меня она тоже ослепила, словно блиц фотовспышки. А насчет ругани. Еще Рокоссовский вспоминал, что Чуйков был несколько грубоват.

Кстати, о Рокоссовском. Он появляется в самом конце фильма, чтобы отнять у Еременко командование фронтом. Словно и не руководил до этого Донским фронтом. У зрителя, незнакомого с историей всех перипетий Сталинградской битвы, может создаться неверное мнение о роли Рокоссовского.

Игры актеров нет, действительно, сталинисты в плохо поставленном спектакле. Поменяй местами актеров, играющих Крылова и Хрущева — зритель ничего и не заметит. Ульянов появляется в фильме два раза в наспех надетом кителе и торопится удалиться... Увы, верно определение и другого «перестроечного» критика — «танковое шоу». И затем, зачем эта скороговорка сквозь зубы о культе личности, под самые титры? Линию надо было держать до конца.

...А насчет заградительных отрядов, то мера эта не Сталиным придумана, еще Юлий Цезарь казнил каждого десятого солдата в легионе, который отступал со своих позиций. Мера давняя и выверенная. Что касается сравнения Сталина с Нероном и Гитлером, то, поскольку тов. Сталин мертв, я сама отвечу В. Кондратьеву. Книги я его, конечно, читала, но, убей меня бог, не помню, о чем они. Бездарность — она и есть бездарность, даже в оскорблении великих людей. А «Сталинград» еще будет снят когда-то, настоящий.

Галина Бойко

г. Ивано-Франковск

Анатолий Латышев

«Группа читателей» — это был Сталин

В 1955 году Л. Луков снял фильм по роману латышского писателя Вилиса Лациса «К новому берегу». Здесь режиссер обратился к абсолютно новой для себя теме — жизни латышской деревни на протяжении трех десятилетий. Сам Луков был доволен своим фильмом. Вернувшись с XVI Международного кинофестиваля в Венеции, он с удовлетворением писал: «Пресса, многочисленные кинодеятели и зрители высоко оценили произведения советского киноискусства, включенные в программу фестиваля. Демонстрация картин «Борис Годунов», «Попрыгунья», «К новому берегу» проходила при переполненном зале, под аплодисменты многочисленной аудитории»[1].

Но в советской прессе фильм сразу стал объектом критики в новых условиях начинавшейся «оттепели», когда инспирированные сверху проработки, как казалось, должны были отойти в прошлое.

Вот что писал Сергей Герасимов: «... наиболее удалась первая половина картины, повествующая о прошлом, а эпизоды, рассказывающие о военных и послевоенных годах, оказались малоудачными... Казалось бы, именно события наших дней должны быть показаны с большей достоверностью, с яркими приметами времени — ведь они лучше известны авторам. Однако получилось, что наше время показано в фильме поверхностно, приблизительно, без художественного обобщения. Эти недостатки особенно досадны, ибо фильм рассказывает о народной судьбе, о коренных событиях в жизни Латвии»[2].

Не было бы сегодня никакого смысла возвращаться к этому слабому во всех отношениях кинофильму, если бы не одно обстоятельство: литературная основа фильма, роман «К новому берегу», получил в свое время мощную поддержку самого Сталина.

Этот факт не отражен в современных публикациях. Нижеследующий текст, написанный Сталиным, был подготовлен на основании рукописных источников и включен составителями в так и не увидевший свет 14-й том Собрания сочинений И. В. Сталина.

Письмо в редакцию «Правды» по поводу романа В. Лациса «К новому берегу»

Недавно появилась в «Литературной газете» (15 декабря 1951 г.) статья-корреспонденция М. Зорина из Риги под заглавием «Обсуждение романа В. Лациса «К новому берегу».

Как известно, роман В. Лациса вышел в русском переводе в трех номерах журнала «Звезда» в 1951 году.

В своей корреспонденции М. Зорин сообщает о дискуссии, устроенной в Риге Художественным советом латышского Госиздата, где роман подвергся резкой критике. Корреспондент излагает отрицательные высказывания участников дискуссии, а сам ав-

[1] «Вечерняя Москва», 1955, 3 сентября.

[2] Герасимов С. Роман и фильм.— «Искусство кино», 1955, № 12.

тор корреспонденции внешне воздерживается от вмешательства в дело дискуссии. Но это — хитрость автора корреспонденции. На самом деле, судя по подбору фактов и по подчеркиванию некоторых моментов дискуссии, корреспондент излагает свои собственные отрицательные взгляды на роман Лациса. Дискуссия является лишь внешним поводом для этого. Эта копеечная хитрость[3] понадобилась М. Зорину для того, чтобы избавить себя от ответственности.

М. Зорин утверждает, что главным героем романа является Айвар, приемный сын кулака Тауриня, порвавший потом с семьей Тауриня и перешедший на сторону народа, что осью романа является Айвар. Это неверно.

Как бы ни подойти к вопросу, с точки зрения количества страниц, посвященных Айвару, или с точки зрения роли, предоставленной в романе Айвару,— из Айвара никак не получается главный герой. Если уже говорить о главном герое романа, то таковым можно было бы признать скорее всего Яна Лидума, старого большевика из батраков, который намного выше Айвара как по пониманию общественного дела и своему авторитету в народе, так и по удельному весу в партийных кругах. Доверие к Айвару в активе далеко не полное[4]. Ему дают различные поручения, но он все время работает под испытывающим присмотром актива. И только после того, как Айвар успешно выполняет задания по осушению болота и расправляется с подвернувшимся под руку его бывшим приемным отцом кулаком Тауринем,— только после этого ставится в активе вопрос о принятии Айвара в партию.

Но главное достоинство романа Лациса состоит не в изображении отдельных героев, а в том, что главным и подлинным героем романа является латышский народ, простые трудовые люди из народа, вчера еще запуганные и забитые, а сегодня воспрявшие духом и творящие новую жизнь. Роман Лациса есть эпопея латышского народа, порвавшего со старыми буржуазными порядками и строящего социалистические порядки.

М. Зорин утверждает далее, что разлад в семье кулака Тауриня и разрыв Айвара с Тауринем является случайным явлением, незначительным эпизодом, что такой эпизод нельзя превращать в основу романа. Это также неверно.

Во-первых, как уже говорилось выше, разрыв Айвара с кулаком Тауринем не является ни основой, ни существенным моментом романа Лациса. Разрыв Айвара с Тауринем представляет собой всего лишь один из моментов романа. Основа же романа состоит в народном движении латышского крестьянства в сторону колхозного строя в деревне.

Во-вторых, совершенно неверно, что разлад в семье кулака Тауриня и разрыв Айвара с этой семьей является будто бы случайным явлением, незначительным эпизодом. В. Лацис изображает в своем романе переходный период от буржуазно-националистической власти в Латвии к советским порядкам, от индивидуального крестьянского хозяйства к колхозному строю в деревне. Отличительная черта этого периода состоит в том, что он ломает старые порядки, старые устои, старые нормы и обычаи, подымает брата на брата, детей против отцов, разлагает и разбивает семьи, в том числе и кулацкие семьи. Поэтому нет ничего случайного в том, что буря нового народного движения ворвалась и в семью кулака Тауриня и разложила ее. И не только в семью кулака Тауриня, но она ворвалась также в семью середняка-подкулачника Пацеплиса, оторвав от нее сына Жана и дочь Анну и втянув их в народное движение. Только люди, не знавшие жизни и верящие во всемогущество кулаков, могут думать, что семьи кулаков и подкулачников могут устоять против ударов народного движения, что в период ломки всего старого семьи кулаков и подкулачников могут якобы сохраниться в целости. Нет, разлом семейного быта кулаков и подкулачников в период роста колхозного движения является не случайным явлением и не простым эпизодом, а законом жизни. Именно поэтому В. Лацис, как хороший знаток жизни и большой художник, не мог обойтись без того, чтобы не изобразить в романе процесс распада семейного быта кулаков и подкулачников.

После сказанного становится ясной вся пустопорожность реляции М. Зорина об «идейных пороках» и «идейном срыве» романа «К новому берегу». Чтобы убедить кого-либо в обоснованности таких обвинений, нужно иметь в своем арсенале что-либо более серьезное, чем поверхностная и двусмысленная корреспонденция из Риги. Левацкие наскоки на В. Лациса мы не можем считать аргументами. Наоборот, такие наскоки говорят об отсутствии каких-либо аргументов.

Мы считаем, что роман В. Лациса «К но-

[3] Подобное же обвинение — в «копеечной хитрости» — Сталин выдвигал и по отношению к экономисту Ярошенко в «Экономических проблемах социализма в СССР».

[4] Сталин, видимо, искренне верил, что в романе главным героем должен быть именно тот, кому больше доверия в партийных кругах.

вому берегу» является большим достижением советской художественной литературы, выдержанным идейно и политически от начала до конца.

Мы бы хотели, чтобы «Правда» высказала свое мнение о романе В. Лациса.

Группа читателей[5]

Имеются свидетельства (последнее из них я получил от работавшего в то время в отделе искусства и литературы газеты «Правда» Владимира Васильевича Фролова), что в первом варианте письмо было передано в газету за подписью четырех руководителей партии и государства — Сталина, Маленкова, Берия и Молотова. Истоки того, почему Сталин уделил столь большое внимание восхвалению наименее удачного романа латышского писателя, следует искать, как всегда, не в художественных пристрастиях «корифея всех наук», а в политических причинах.

В условиях тоталитарного режима в каждой республике или области — так же, как и в центре,— шла скрытая от глаз общественности борьба за власть, которая со стороны, по образному выражению Черчилля, напоминала «схватки бульдогов под ковром».

В руководстве Латвийской Советской Социалистической Республики первому секретарю республиканской партийной организации Яну Калнберзину, его клевретам — секретарю по идеологии Арвиду Пельше и другим — вряд ли могло нравиться то, что председатель Совмина республики — Вилис Лацис, известный на весь Союз писатель, который в любое время может позвонить самому Сталину.

Интрига, видимо, была тщательно подготовлена и явилась неожиданностью для самого Лациса (второго лица в республике!). Первые раскаты за кулисами: осенью 1951 года задерживается публикация романа В. Лациса в очередных номерах ленинградского журнала «Звезда», затребовали гранки в ЦК ВКП(б). И как гром среди ясного неба — в республиканской газете «Цинь» [Рига] за подписью Индрикиса Пинксиса появляется статья «Замечания о новом романе Вилиса Лациса «К новому берегу». В беседах со свидетелями событий того периода в Риге мне приходилось слышать версию, что статью эту предлагали подписать ряду партийных работников, но все они отвергли это предложение. Сам же И. Пинксис недавно в интервью высказал следующую версию появления статьи и последовавших затем событий.

«Вопрос. В начале пятидесятых годов, когда вы, товарищ Пинксис, работали первым секретарем Лиепайского горкома партии, в «Цине» была опубликована ваша критическая рецензия на роман Лациса «К новому берегу».

И. Пинксис. Да. И до сегодняшнего дня я считаю, что это одна из самых слабых, политически несбалансированных работ Лациса. Но рецензию я написал не по своей инициативе, а по предложению ведущего идеолога Центрального Комитета в те годы Арвида Пельше.

Вопрос. Более чем удивительно. Почему же сам Пельше не мог написать ее? Помнится, писал он достаточно гладко.

И. Пинксис. Тогда я был уверен, что Пельше хотел, чтобы критика шла «снизу». Теперь я много переоценил. Вполне возможно, что Пельше хотел загребать жар чужими руками, свести на нет Вилиса Лациса и как писателя, и как государственного деятеля, но задевать такого авторитетного человека сам он лично боялся. И он выбрал меня...

Вопрос. Мы помним, чем кончилась эта критика. В «Правде» появилась небольшая статья, которая взяла Вилиса Лациса под защиту. Под этим материалом была подпись не конкретного человека, а стояло: «группа читателей». Но уже в то время ни для кого не было тайной, кто скрывается за этой подписью.

И. Пинксис. Иосиф Сталин. Никаких санкций после этой статьи не последовало, хотя Пельше, откровенно говоря, здорово перепугался... Порой Сталин позволял себе быть гуманным.

[5] «Правда», 1952, 25 февраля.

Вопрос. Почему, по вашему мнению, Сталину понадобилось вмешиваться в этот малозначительный спор?

И. Пинксис. Вряд ли кто-то может дать на этот вопрос точный ответ. Возможно, что Сталин был заинтересован в сохранении авторитета Лациса, особенно в плане международных отношений.

Вопрос. Как складывались ваши с ним отношения после этой статьи в «Цине»?

И. Пинксис. Лацис, похоже, был очень подавлен, глубоко переживал. Но это был наш принципиальный спор, который никогда и ни при каких обстоятельствах не переходил в сведение личных счетов. И на мрачном пленуме 1959 года мы с Лацисом держались плечом к плечу, принципиально, до конца. Я был окрещен буржуазным националистом. Так как я отказался публично признавать свои грехи, меня с шумом прогнали. Вилис Лацис ушел сам. Только не по своей воле. Были созданы такие обстоятельства, что он не мог работать»[6].

Комментируя это интервью, отметим, что санкции все-таки последовали, о чем речь пойдет ниже. Что касается статьи И. Пинксиса, то можно отметить, что из-под его пера ни до, ни после рассматриваемых событий не вышло ни одной строчки, хотя бы косвенно затрагивающей проблемы литературы и искусства.

14 декабря 1951 года «Правда» под рубрикой «Литература и действительность» публикует заметку «О новом романе В. Лациса», в которой статья И. Пинксиса в «Цине» характеризуется как «серьезная, вдумчивая». Далее следовал пересказ статьи с обильными цитатами. Роману Лациса приписывался здесь «ряд принципиальных идеологических ошибок». И то, что главный герой романа Айвар, родившийся в семье рабочего-революционера и с четырехлетнего возраста воспитывавшийся в семье кулака, становится затем коммунистом,— есть следствие идеалистического взгляда автора романа на непреодолимую силу наследственности. Это, по мнению Пинксиса, демобилизовывает читателя, притупляет его бдительность к классовым врагам. В его статье роман критиковался за слабый показ роли местной партийной организации после установления Советской власти, за то, что при показе революционного подполья в буржуазной Латвии не раскрыты настроения трудящихся, возлагавших надежды на помощь Советского Союза. Отмечалось также, что «в романе много различных искусственно выдуманных событий, немыслимых, логически неоправданных ситуаций».

Обеспокоенный В. Лацис звонил в Москву главному идеологу партии Суслову, но тот заявил, что не в курсе дела относительно развернувшейся критики романа «К новому берегу». (Естественно, в это невозможно поверить.)

Беседую в Риге с писателем Михаилом Израилевичем Симховичем (Зориным), который и оказался в конце концов «козлом отпущения». Работал он тогда специальным корреспондентом «Литературной газеты» в республиках Прибалтики. Вспоминает: за два года до рассматриваемых событий, в день 70-летия Сталина, «Литературная газета» опубликовала большую статью Вилиса Лациса «Слава родному Сталину!» Вопрос о том, кому из деятелей культуры предоставить слово в юбилейном номере, многократно обсуждался руководством газеты, согласовывался и «увязывался» с различными инстанциями за много месяцев до юбилея. Остановились, наряду с другими, на кандидатуре В. Лациса, и М. Зорин оказался по горло занят ответственнейшей работой по подготовке статьи.

Процитируем из нее три абзаца. Начало: «Пройдут века, пройдут тысячелетия, и многое из того, что происходило на Земле, забудется. Но никакие тысячелетия не затмят сияния великой эпохи, которую мы называем сталинской. С нею связано начало новой эры в мировой истории».

Середина: «Латышский народ, дважды спасенный Сталиным от национальной гибели, вечно будет с глубочайшей благодарностью помнить огромную забо-

[6] «Даугава», 1966, № 11, с. 81—82.

ту вождя, его отеческое внимание и повседневную помощь...».

И конец статьи: «Да, все, что создано нового в Советской Латвии, связано с именем Сталина. Все великие преобразования в жизни республики подсказаны и предначертаны им. Он развязал творческие силы латышского народа, вдохновил его на труд и на подвиги. И то же самое, говоря о своих достижениях, может сказать о товарище Сталине любой народ нашей великой советской страны. Он для всех нас — вождь, друг, отец и учитель. И за все это — великое ему спасибо от всех! Слава нашему Сталину!»[7]

И вот теперь, в начале декабря 1951 года, не прекращаются звонки из Москвы: почему М. Зорин до сих пор не высылает в «Литературную газету» критическую статью о Лацисе? Ведь «Правда» уже дала сигнал! И он направляет в свою редакцию небольшую корреспонденцию «Обсуждение романа В. Лациса «К новому берегу», которая публикуется в газете 15 декабря. Михаил Израилевич свидетельствует: его объективная заметка была в редакции заострена — ужесточена критика в адрес Вилиса Лациса. И все-таки она была менее критична к роману, чем публикации в «Цине» и «Правде». Кто бы мог предположить, что эта маленькая корреспонденция в нижней части третьей полосы, затерявшаяся среди обширных полос в печатном органе Союза писателей, привлечет к себе внимание «вождя всех времен и народов», а затем и всей страны?

Между тем события в Риге развивались в заданном направлении — для дальнейшей проработки автора романа.

В последние дни декабря 1951 года проходил XI съезд ЦК КП(б) Латвии, на котором в отчетном докладе Яна Калнберзина указывалось: «Большим недостатком в творчестве наших писателей является слабая связь с жизнью, отсутствие глубокого знания нашей советской действительности. Отсутствие критики и слабая связь с жизнью привели одного из крупнейших наших писателей тов. В. Лациса в его последнем романе «К новому берегу» к ряду принципиальных идеологических ошибок, правильно отмеченных в партийной печати».

В последний день работы XI съезда, 29 декабря 1951 года, секретарь ЦК КП(б) Латвии А. Пельше, отвечавший за вопросы идеологии, назвал Лациса (наряду с Упитом и Саксе) в числе ведущих прозаиков республики, которые редко выступают, а иные совсем не выступают с литературной критикой.

«Говоря о справедливых критических замечаниях по поводу романа В. Лациса «К новому берегу», тов. Пельше тем не менее выразил уверенность, что писатель глубоко продумает эти замечания и коренным образом переработает свое произведение», сообщало Латвийской телеграфное агентство. Оно информировало также, что в своей речи на XI съезде председатель Совмина Латвийской ССР В. Т. Лацис сказал, что он принимает критику его романа «К новому берегу», содержащуюся в газетах «Циня», «Правда» и «Литературная газета», и что уже приступил к переработке романа.

Видимо, в начале 1952 года Лацису удалось «выйти» на самого Сталина. То ли состоялся телефонный разговор, то ли кто-то из ближайшего окружения вождя передал ему письмо Лациса. И Сталин написал в «Правду» письмо в защиту романа Лациса, в котором главным и единственным обвиняемым оказался... автор корреспонденции из Риги Михаил Зорин.

Судя по опубликованной в «Правде» статье Сталина, тот, возможно, если и не прочитал весь роман Лациса, то и не ограничился зоринской корреспонденцией. И эту статью, на наш взгляд, следует считать единственной чисто литературоведческой работой «главного искусствоведа страны», переданной им в печать (хотя и без фамилии автора).

До этого на предложения выступить в печати в качестве литературного критика Сталин отвечал: «Некогда! Кроме того, какой я критик, черт меня по-

[7] «Литературная газета», 1949, 21 декабря.

дери!» Либо: «Я не знаток литературы и, конечно, не критик»[8]. Лишь по отдельным письмам разбросаны его хлесткие оценки. Например, булгаковские «Бег» — «антисоветское явление», «Зойкина квартира» — «макулатура»[9]. И вот теперь Сталин посчитал себя подготовленным к выступлению в качестве рецензента романа!

Сравнительный анализ корреспонденции М. Зорина и письма Сталина показывает, что высокопоставленный автор или не вникал в смысл зоринского текста, или просто передергивал. Сталин, например, пишет: «М. Зорин утверждает, что главным героем романа является Айвар, приемный сын кулака Тауриня, порвавший потом с семьей Тауриня и перешедший на сторону народа, что осью романа является Айвар. Это неверно». Но весь авторский комментарий в корреспонденции сводится к двум абзацам, смысл которых прямо противоположен тому, который вычитал Сталин, и наоборот, совпадает со сталинской оценкой произведения. «Обсуждение романа В. Лациса «К новому берегу» — поучительное явление в литературной жизни Латвии. Однако в самом обсуждении были существенные недостатки,— писал не ждавший беды корреспондент.— Докладчик и выступавшие в прениях сосредоточили основное свое внимание на одном образе произведения — Айваре, оставив в стороне других героев романа»[10].

Сталин пишет, что М. Зорин неверно считает разлад в семье кулака Тауриня случайным явлением, незначительным эпизодом.

«Разлом семейного быта кулаков и подкулачников в период роста колхозного движения» Сталин объявляет «законом жизни». «Подкулачником», как известно, Сталин считал любого крестьянина, даже пассивно сопротивлявшегося насильственной коллективизации, и ратовал за полное уничтожение вековых национальных традиций и структур в Латвии (как, впрочем, и в других республиках).

После текста сталинского письма было опубликовано примечание: **«От редакции.** Редакция «Правды» считает правильной позицию группы читателей». Еще бы!

Уже на следующий день, 26 февраля 1952 года, текст письма с примечанием редакции «Правды» был опубликован в «Литературной газете» и соответственно со своим примечанием: «Редакция «Литературной газеты» считает правильной оценку романа В. Лациса, данную в письме группы читателей «Правды», и признает своей грубой ошибкой помещение в газете корреспонденции М. Зорина «Обсуждение романа В. Лациса «К новому берегу». Есть все основания предполагать, что главный редактор «Литературной газеты» Константин Симонов знал, кто скрывается за подписью «Группа читателей», хотя никогда об этом не упомянул даже после смерти Сталина. Вскоре он публикует на два подвала статью-рецензию на роман Лациса «Правда жизни», которую завершает в принятом в тот недобрый период тоне: «В письме был дан глубокий анализ романа В. Лациса «К новому берегу». Это письмо вскрывает, какой вред литературе приносят такие поверхностные, двусмысленные, содержащие в себе левацкие наскоки выступления, как корреспонденция Зорина. Письмо группы читателей учит нас, литераторов и критиков, глубокому и принципиальному отношению к явлениям нашей литературы, принципиальному и тщательному анализу тех явлений и процессов жизни, которые изображаются в художественных произведениях»[11].

Через четыре дня «Правда» публикует наряду с другими и выступление депутата Верховного Совета СССР Вилиса Лациса. Воспевая подъем республики, ее успехи в развитии литературы и искусства, В. Лацис в духе того времени подчеркивал, что «всем этим латышский народ обязан ленинско-сталинской дружбе народов, большевист-

[8] Сталин И. В. Соч., т. 12, с. 177, 200.
[9] Сталин И. В. Соч., т. 11, с. 327, 329.
[10] «Литературная газета», 1951, 15 декабря.
[11] «Литературная газета», 1952, 4 марта.

ской партии, лично товарищу Сталину». В заключении речи он прославил «солнечный гений нашего великого вождя и учителя, дорогого товарища Сталина»[12], вызвав бурные аплодисменты зала.

15 марта 1952 года «Правда» и другие центральные газеты на первой и второй полосах под рубрикой «В Совете Министров Союза ССР» публикуют постановление о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области литературы и искусства. Это было последнее ежегодное присуждение премий, носивших имя вождя. Список награжденных открывался двумя лауреатами Сталинской премии первой степени за художественную прозу — Степан Злобин за роман «Степан Разин» и Вилис Лацис за роман «К новому берегу».

Обращали в те годы внимание на тот факт, что на первой странице «Правды» был помещен портрет лишь одного прозаика — В. Т. Лациса (кстати, рядом с портретом артиста С. Ф. Бондарчука, получившего Сталинскую премию первой степени за роли в фильмах «Тарас Шевченко» и «Кавалер Золотой Звезды»).

Вновь и вновь возвращаемся к вопросу: почему Сталин, будучи уже тяжело больным, за год до смерти уделил столь большое внимание посредственному роману, присудил ему премию «высшей пробы», посвятил ему первый и последний в своей жизни «литературоведческий трактат»?

В некоторой мере ответ можно найти в воспоминаниях Константина Симонова. Интересна сама атмосфера этого последнего в истории нашей страны присуждения Сталинских премий: «Заседание это отличалось от всех предыдущих тем, что Сталин не стал сам вести его, а с самого начала передал председательство Маленкову, который, надо сказать, чувствовал себя не в своей тарелке. Он сидел за председательским столом, остальные — неподалеку от него. Ближайшим к этому председательскому столу в кресле с пюпитром, таким, как и для всех остальных участников заседания, сидел Сталин.

Впрочем, сидел он мало, больше прохаживался взад и вперед по тому ряду, в котором сидел, взглядывал на присутствующих, высказываясь и задавая вопросы. Председательствование же Маленкова практически сводилось к тому, что он называл те или другие обсуждавшиеся вещи в том порядке, в каком они стояли по разделам проекта постановления»[13].

И далее К. Симонов дает ответ — почему же Сталин, единолично раздавая премии, особо выделил роман В. Лациса: «Наверное, у него внутри происходила невидимая для постороннего глаза борьба между личными, внутренними оценками книг и оценками их политического, сиюминутного значения, оценками, которых он нисколько не стеснялся и не таил их. Для него, например, тогда, в пятьдесят втором году, не составляло проблемы дать одновременно премии первой степени по прозе роману Степана Злобина «Степан Разин», который ему очень нравился именно как художественное произведение, и роману Вилиса Лациса «К новому берегу», который ему совсем не нравился как художественное произведение, но который он считал настолько важным, что определил ему именно премию первой степени. Так он и высказывался о романе Лациса на том заседании, о котором идет речь: «Этот роман имеет художественные недостатки, он ниже романа Василевской, но он будет иметь большое значение для Прибалтики и, кроме того, для заграницы».

В итоге трилогия Василевской, которую он как читатель любил, но которая, по его мнению, в тот момент не имела максимального политического значения, получила вторую премию, а роман Лациса «К новому берегу», который был, как он полагал, ниже романа Василевской, получил первую премию»[14].

Итак, опыт «раскулачивания» в Латвии

[12] «Правда», 1952, 8 марта.

[13] Симонов К. Глазами человека моего поколения. М., 1988, с. 203, 206.

[14] Там же. с. 203, 206.

по роману В. Лациса внедрить не только в Прибалтике, но и в странах Центральной и Юго-Восточной Европы! Об этом прямо писал один из редакторов «Литературной газеты» Б. Рюриков на страницах газеты «Советская Латвия». Оценки романа В. Лациса выдержаны здесь строго в духе письма «группы читателей». Вывод рецензента: «Роман В. Лациса, показывающий, как социализм приносит счастье народу, имеет важное значение не только для Латвии и стран Прибалтики, но и для стран народной демократии, в которых развиваются процессы социальных преобразований»[15].

В Латвии начался бум восхвалений романа В. Лациса.

Влиятельнейший латышский литератор того времени Андрей Упит оценил информацию М. Зорина как «попытку раздуть аферу в большом масштабе» вокруг романа и требовал покаяния от латышских авторов, допустивших какую-либо критику в адрес В. Лациса. Что и было проделано. Все латышские критики, ранее осуждавшие роман, теперь пели ему хвалебные оды.

В то же время те руководители республики, которые стояли у истоков кампании против В. Лациса, повернули на 180 градусов без всякого покаяния.

20 сентября 1952 года в докладе XII съезду КП(б) Латвии Я. Калнберзин, ничтоже сумняшеся, говорил прямо противоположное своим прежним заявлениям: «Латышская литература обогатилась новыми ценными художественными произведениями. Вилис Лацис написал роман «К новому берегу». Это выдающееся произведение удостоено Сталинской премии». Подобное поведение в высших эшелонах власти было тогда в порядке вещей.

Центральные газеты и журналы захлестнула лавина восторженных рецензий на роман Лациса и письмо «группы читателей». В течение трех лет роман «К новому берегу» выпускается массовыми тиражами. По роману, помимо фильма, ставится опера М. Зариня, инсценировки во многих театрах.

Письмо «группы читателей» неоднократно упоминается в ряду важнейших постановлений партии и правительства. Например, главный редактор «Правды» Л. Ильичев заверял в речи на XIX съезде ВКП(б) в октябре 1952 года: «Выполняя указание товарища Сталина, редакция «Правды» старается держать в центре внимания идеологические вопросы, вопросы работы партийных организаций. В течение последних лет «Правда» опубликовала ряд редакционных статей по важнейшим идеологическим вопросам: «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», «Против опошления литературной критики», «Против идеологических извращений в литературе», «Об опере «Богдан Хмельницкий», «Преодолеть отставание драматургии». Принципиальное значение для развития нашей литературы имеет письмо группы читателей о романе Вилиса Лациса «К новому берегу». Во всех этих статьях, как известно, была раскритикована пресловутая теория бесконфликтности, показан вред догматического подхода к явлениям литературы и искусства, нанесен удар по проявлениям буржуазного национализма в литературе»[16].

На этом съезде В. Лацис впервые был избран кандидатом в члены ЦК КПСС.

И, наконец, что же произошло с многократно заклейменным Михаилом Зориным? Он готовит в настоящее время книгу-дневник «Как праздновали юбилей Сталина» и в интервью автору этих строк рассказал о заседании редколлегии «Литературной газеты», на котором было принято решение о его увольнении. Заседание продолжалось до четырех утра. На нем присутствовали К. Симонов, Б. Рюриков, Н. Погодин, А. Кривицкий, Н. Атаров, В. Косолапов, В. Коротеев. Особенно резко громил М. Зорина Борис Рюриков. Он являлся основным докладчиком по результатам обсуждения письма «группы

[15] Рюриков Б. К новым успехам советской литературы.— «Советская Латвия», 1952, 23 марта.

[16] «Правда», 1952, 15 октября.

читателей», перед заседанием редколлегии ездил в Ригу, где беседовал и согласовывал позиции с Я. Калнберзином и В. Лацисом. Б. Рюриков, в частности, подчеркивал, что письмо имеет такое же историческое значение, как и решение ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ленинград», ибо здесь, как и там, проявились партийная принципиальность и забота о развитии многонациональной художественной литературы. Он настаивал, что по письму «группы читателей» следует провести общесоюзное собрание писательской общественности. Грозно спрашивал он Зорина: «Вы знаете, кто написал это письмо? Надеюсь, вы, как старый газетчик, понимаете? Товарищ Сталин!».

Н. Погодин говорил, что письмо читателей важно не только для художественной литературы, но и для всей сферы культуры.

В. Косолапов поддерживал Рюрикова в том, что письмо читателей по значимости не ниже, чем постановление ЦК партии относительно Ахматовой и Зощенко. Он высказывал сожаление, что «Литературная газета» не опубликовала своего мнения о романе Лациса раньше «Правды».

Нашелся, правда, один член редколлегии — Николай Атаров, — который, отметив важность письма читателей, заявил: «Не к лицу нам прятаться за спину Михаила Зорина. Он хорошо работал, мы это знаем. Мы должны были прочитать роман в журнале «Звезда» и составить собственное мнение». (Михаил Зорин показал мне изданную в 1963 году книгу Н. Атарова «Твое доброе имя» с многозначительной подписью: «Название книжки — к Вам имеет прямое отношение, М. И.».) Константин Симонов в ходе заседания все время ходил по кабинету, нервно курил трубку и время от времени говорил: «Это важно не только по отношению к роману Лациса, но и ко всей нашей литературе. Рюриков прав: письмо «группы читателей» — явление историческое для нашей литературы, его можно сравнить с самыми важными документами партии по развитию литературы».

После увольнения перед М. Зориным и его женой — журналисткой по профессии — были немедленно закрыты двери всех редакций газет, журналов, издательств. Замолчал телефон, отвернулись друзья. Как это было принято в советских семьях, в ожидании ареста сжигались письма, фотографии, книги с дарственными надписями. Родственники советовали срочно поменять место жительства, уехать из Риги. Рассказывая об этом, М. Зорин просил подчеркнуть — даже в то время были порядочные и отважные люди. Так, единственный, кто взял на себя смелость публиковать небольшие работы М. Зорина, был редактор журнала «Карогс», секретарь партбюро Союза писателей Латвии А. Бальдис. Я спросил М. Зорина: «Ну, хорошо, вас наказали — но ведь в «Правде» раньше, чем в «Литературной газете», была опубликована статья с критикой романа В. Лациса, причем критика эта носила более острый характер, чем у вас». М. Зорин ответил, что помимо важности того факта, что Сталин, не желая, видимо, направлять огонь на орган ЦК ВКП(б), откликнулся именно на корреспонденцию в «Литературной газете», следует принимать во внимание и то, что подготовивший публикацию в «Правду» сотрудник умер вскоре после появления в печати письма «группы читателей». По мнению М. Зорина, на здоровье корреспондента «Правды» могло подействовать и стрессовое состояние, вызванное письмом Сталина. В 1979 году в журнале «Карогс» (№ 5) латышский писатель Петерис Баугис, который в декабре 1951 года являлся директором Латгосиздата, в мемуарах «Отзвуки моей весны» писал, что несправедливо, нечестно было взваливать вину на М. Зорина. Но о какой справедливости в литературной среде в период сталинщины можно говорить?! Удача Михаила Израилевича, что он молча принял «критику», не возражал, не оправдывался, не отослал Сталину ни одного из тринадцати заготовленных вариантов письма-обвинения. Иначе бы его, вероятно, как экономиста Ярошенко, ждала тюрьма.

Луис Фишер

«Правда ли, что Сталин отравил Ленина?»

«Финансовые трудности привели его» — Троцкого — «к странной ссоре с журналом «Лайф»,— пишет биограф Троцкого Исаак Дейчер. «В конце сентября 1939 года, по инициативе Бэрнама, один из редакторов журнала «Лайф» приехал в Койоакан и заказал у Троцкого очерк о личности Сталина и статью о смерти Ленина». Этот редактор был Ноэль Буш. Он рассказывает, что поехал в Мексику, чтобы прочитать статью Троцкого, и остался ею очень доволен. Троцкий сказал ему, что он тоже доволен статьей, хотя и пропустил в ней один интересный факт, а именно, что Сталин отравил Ленина. Гамбит увенчался успехом. Буш сказал, что будет рад купить вторую статью за 2000 долларов (таков был гонорар и за первую).

Но когда статья об отравлении прибыла в Нью-Йорк, «Лайф» отказался ее принять. Это было необычайно: Троцкий пользовался огромной репутацией, и у него был блестящий стиль. Любая его корреспонденция украсила бы журнал и подняла тираж номера. Но «Лайф» отказался печатать статью о смерти Ленина. Эту статью затем по очереди предлагали «Сатэрдэй Ивнинг Пост» и «Коллиерс». Оба журнала ее отвергли. Наконец 10 августа 1940 года, за 10 дней до убийства Троцкого, она была опубликована в херстовском издании «Либерти».

Статья в «Либерти» называлась: «Отравил ли Сталин Ленина?» Нигде в статье Троцкий не дает утвердительного ответа на этот вопрос. Он не пытается даже привести никаких данных в пользу этого предположения.

Троцкий всего лишь утверждает, что в конце февраля 1923 года Ленин просил у Сталина яду, чтобы отравиться, если он почувствует приближение нового удара, который бы совершенно парализовал его. Сталин доложил об этом на заседании Политбюро в присутствии Троцкого, Каменева и Зиновьева.

Троцкий вовсе не уверен, что Ленин действительно обращался к Сталину с такой просьбой. В то же время он думает, что если Ленин и просил яду, то для того, чтобы испытать Сталина: схватится ли тот за представившуюся возможность?

Кроме того, нет никаких данных, что Ленин и Сталин встречались в феврале 1923 года. Троцкий не приводит никаких доказательств, что такая встреча действительно произошла. Ленин к тому времени уже поссорился со Сталиным и написал завещание и приписку от 4 января, в которой советовал сместить Сталина с должности генсека. Ленина рассердило грубое и оскорбительное отношение Сталина к Крупской. С какой стати ему было просить яда именно у Сталина?

Отравил ли Сталин Ленина? Отравила ли Ленина семья или враги по поручению Сталина? Троцкий этого не говорит. Он просто указывает, что во время московских

процессов 1937 и 1938 гг. оказалось, что советская тайная полиция обладает целой аптекой ядов, и приводит слова Бухарина о том, что «Сталин способен на все».

Сталин, несомненно, был способен на все, и все-таки Троцкий воздерживается от утверждения, что Сталин отравил Ленина.

В своей статье Троцкий рассказывает, как Сталин нарочно телеграфировал ему на Кавказ неверную дату похорон Ленина. «Было во всех отношениях безопаснее держать меня вдалеке, пока тело не было набальзамировано, а внутренности кремированы». Но если Троцкий хоть сколько-нибудь верил сообщению, что Ленин просил у Сталина яду, то почему он сейчас же не вернулся из Тифлиса в Москву и не потребовал расследования? Ведь тело Ленина еще долгое время оставалось ненабальзамированным.

Настоящий вопрос заключается вот в чем: почему Троцкий хранил эту «тайну» до 1939 года? Его выслали из СССР в 1929 году. За эти 10 лет он написал несколько книг и десятки статей. Сталин был его политическим врагом, и он не щадил обвинений по его адресу. Самым худшим обвинением могло быть обвинение в убийстве Ленина. Но целое десятилетие Троцкий ни словом не упомянул об этом, не позволил себе и намека на что-нибудь подобное.

В истории болезни Ленина за последний год его жизни, с февраля 1923 года по январь 1924, ничто не подтверждает сенсационного подозрения, будто Ленина отравил Сталин.

Главы из книги Луиса Фишера «Жизнь Ленина» будут опубликованы в следующем году

Г. М. Козинцев

Из рабочих тетрадей. 1971 — 1973

Герои хрущевской весны, которых противопоставляли не только гениям — Эйзенштейну, Довженко, но и людям, узнавшим такую меру страдания, которую всей этой публике и во сне себе не представить. Они мгновенно зашатались даже не от запрещений таких работ, которые давались ценой всей жизни, а от поправок, которые им предлагали, да еще с извинениями и приправами разговоров о том, какие они талантливые.

Портрет Шаляпина Кустодиева. Вариант портрета поэта Прокофьева на широком жизненном фоне.

Приезд Левы. Я навещаю его в комнате Раи[1]. «Та» жизнь.

Сочинение изящных концепций о гротеске у Достоевского и т. п.— чушь какая! Именно это — жизнь. «С подлинным верно». И сами мы мигом — минутное дело — переходим в монстры, капитаны Лебядкины и Мармеладовы, и произносим монологи о том, какие мы и какая она, жизнь, несправедливая ко всем нашим нюансам и «принципам».

А кругом такое... Дух захватывает, и голова кружится.

Ненависть и презрение к словам, к сочиненному, состряпанному, ловко сложенному. И как это все у нас выходит изящно, образованно, с данью, вкладом, отзывом, душевным сочувствием и прогрессивным гуманизмом...

Фу, как тошно. Неужели не выбраться из этого рукоделья, ничтожной чепухи восхваления в сравнении с еще более ничтожным. И для чего все эти упражнения?

Непревзойденная по точности блоковская формулировка: «Нераздельность и неслиянность искусства, жизни и политики» (предисловие к «Возмездию»). «Нераздельность и неслиянность».

То самое. Оно.

Амплуа, казалось бы, условные, открывают свою совершенную жизненность. Сколько капитанов Лебядкиных лично я знал в нашей, отлично знакомой мне кинематографической среде. Особенно схоже с незабываемым поэтом было это неприличие в произнесении публичных речей. Помню, какой ужас охватывал меня, когда мой друг [...] всходил на кафедру: только бы пронесло, только бы без неприличия — молился я неведомому богу. Увы, проносило редко. Обычно что-то да выдавалось.

И странно, что сперва никто, кроме меня, на это внимания не обращал. Мало того, лебядский стиль сходил за красноречие, вызывал уважение.

Съезд писателей. Господи, хоть бы кто-нибудь из них говорил по-русски. «Заинтересованный разговор», десять фраз, из которых составляется одна и та же мысль, начинающаяся со слов «Я счастлив...». Это русские литераторы. Представим себе Пушкина, Гоголя, Толстого: «Я счастлив...».

Завершаем публикацию фрагментов из «Рабочих тетрадей» Г. М. Козинцева. См.: «Искусство кино», 1988, № 7; 1989, № 3, 8; 1990, № 10.

[1] Двоюродный брат Козинцева, оставшийся жить на Печоре после многих лет заключения в лагере, приезжал в гости к своей сестре.

Из всех фильмов, которые я поставил, мне хотелось бы (пожалуй, больше других) еще раз снять «Дон Кихота», «Короля Лира» (кажется, что теперь я смог бы сделать их лучше), мог бы по-иному (умнее, глубже) снять «Шинель», может быть (не уверен в этом), «Гамлета».

Но взяться еще раз за «Юность Максима»... Ровно ничего из этого дела у меня — более опытного, научившегося все же чему-то за эти десятилетия — не вышло бы. Был бы полный провал, бездарный фильм. Все в том — тридцатых годов — было бы лучше: никто не сыграл бы так, как Чирков, и сцен так не поставить уже.

В чем же дело? Оборвались связи с жизнью, питавшие «пафос» (Белинский) этой работы. Напротив, соединительные сосуды с Сервантесом или Шекспиром и жизнью — не только какой-то всеобщей, но моей внутренней, стали сложнее, крепче.

Кинопанорама. Каплер и Бондарчук. Не два человека, а две несоприкасающиеся плоскости.

Начал писать главу «Рушащаяся арифметика»: много совсем нового открылось в «Лире». И обида — самая горькая — в том, что я бродил где-то совсем вблизи от этих важнейших значений.

Сами произведения — Гоголя, Сервантеса, Шекспира — я люблю все больше и больше. В них — все.

В «Известиях» статья: Комиссаржевский отвечает какому-то человеку, приславшему в газету два письма с требованием запретить «Лира» из-за того, что Ярвет без бороды. Все слова: «кто дал право», «неужели не найдутся...» и т. д. Дело, конечно, не в этом дурне, а в воспитании. Его же воспитали на этом: нет бороды — надругательство, запретить. Юридически самодеятельность — лучший отдых трудящегося.

Звук — тон настоящего искусства:

Не лирою влюбленного
Иду пленять народ —
Трещетка прокаженного
В моей руке поет[2].

Звонят из «Искусства кино»: Е. Д. Сурков требует переделок «Пространства трагедии». Просто так «власть» писать нельзя, нужно уточнить — царская, деспотическая и т. д.

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» следовало бы, очевидно, расширить: «соединяйтесь, одновременно не переставая быть пламенными патриотами своей страны. В то же время патриотизм пролетарий должен понимать не националистически, а с классовых позиций...» и т. д.

Сегодня мне попался на глаза старый журнал. Я начал читать небольшой рассказ о Болотникове. Сила нескольких фраз В. Ф. Пановой заставила меня сразу же изменить характер чтения. Я уже не проглядывал, не просматривал на ходу, между делом, а вчитывался: каре замерзших телег отрядов Болотникова — ледяные соты, а над ними мироздание...

Через несколько часов в Доме творчества Союза писателей я встретил Дара — мужа Пановой. «Я вас очень прошу, расскажите это Вере Федоровне»,— сказал он мне, и мы пошли к ней.

Я не видел Панову несколько лет. Она сидела в кресле, лицо было странно неподвижным. Она как будто отлично понимала то, что я ей говорил, и благодарила меня, но ее не было здесь. Она отсутствовала. Извне доносились до нее мои слова, и она знала (теоретически), что они должны быть ей приятны и что за них следует благодарить. Но все происходило в каком-то другом измерении, не в том, в котором она теперь существовала. Так мне казалось.

Вера Федоровна привычным движением вытирала губы бумажной салфеткой; много таких салфеток лежало перед ней на столе и много скомканных в корзине. Сбоку сидел молодой человек. Мне сказали, что он читал ей вслух.

Переход от той женщины, которую я отлично знал, к этой, неизвестной мне, длился крохотное мгновение.

Странно все-таки наш брат трудится. Подумать только, что больше всего меня, что называется, вдохновило, открыло мне глаза на «Нос» — «Ватерлоо».

От всех этих гарцеваний на кинофестивалях по душе ползет проказа[3]. Отвратительная,

[2] Ахматова А. Пролог (1960).

[3] Козинцев был председателем жюри конкурса художественных фильмов VII Московского международного кинофестиваля.

улыбчивая, вкрадчивая пошлость вдруг входит в тебя — черт его знает, каким путем. И потом мучительная тошнота, от которой не отделаться.

Как я упрашивал не загонять меня на эти дела. Куда там, чем больше отказываешься — тем больше ты становишься нужен. А потом дурацкая привычка делать все, что делаешь, по возможности добросовестно. А суть — вся суть — в том, что добросовестность тут никому не нужна.

Хорошо, что потом так противно. Противно, что попал к столу. Черта мне их стол нужен. *10.VIII.71.*

Опять Толстой: «не принимать свою свинью за Бога»[4]. В этом все дело. Потенциальные возможности холить и лелеять свинью, которая в себе, которая — слава богу, только частью — ты сам, неограничены.

И опять Достоевский. Вместо Эйзенштейна кинематографический горизонт занял Донской. Теперь и поговорить ни с кем нельзя [...] «Отец неореализма» — плоть от плоти, кровь от крови капитан Лебядкин [...]

Вот самое проклятое место: барский стол. Недаром так много в нашем языке определений: объедки с барского стола, крохи с барского стола.

Объедки дефицита. Крохи дефицита.

10.IX.71. Вручение орденов. Енея не назвали.

— Разве не выдадут кому-нибудь?

— Нет. Его не объявят. Он ведь не отметился у дежурной[5].

Горе в том, что здесь я ровно никому не нужен. «Ленфильму», который я когда-то создавал, семи (кажется, столько?) поколениям учеников. Про меня вспоминают, когда нужно где-то бессмысленно выступить или что-то протолкнуть.

Рассосалось, куда-то все вышло — чувство отклика и на художественное произведение, и на чужую жизнь, на то, что с человеком происходит. «Поздравляю! Это — победа, праздник! — вот типичный разговор после того, как посмотрел твой товарищ работу, которой ты отдал столько мучений, труда, три года жизни.— Гениально. Это душу переворачивает... Слушай, а что нового? Ты слышал: Романова[6], говорят, убирают? А? Ну, я пошел. Ты, случайно, не знаешь, когда французы приезжают?»

Как человек произошел от обезьяны? При обезьянах стали сбавлять выпуск телевизоров — обезьяны, перестав смотреть с утра до вечера детективы и хоккей с шайбой, перестали висеть на деревьях, зацепившись хвостом за ветку. Потом свернули передачи — стали их показывать не целый день: обезьяны начали ходить на двух ногах. Потом телепередачи вовсе прекратились — у обезьян появилось свободное время, и они научились пользоваться огнем; телевизоры забывались, и шерсть с кожи исчезала.

Так возникли люди. А потом... и т. д.

2.X.71

Каждый день... Изо дня в день: «дружеский визит», «товарищеская встреча»... и поджидающий своей очереди телевизор. Никого, дорогой товарищ, это не минует: вспомни Шварца, Любу вспомни[7].

Вот так. *9.X*

Великое, возведенное в величайшую степень равнодушие. Хоть сдохни у них на глазах.

Все эти прекрасные, полные высокого гуманизма изречения: «А начхать мне на него!..», «А пусть он хоть сдохнет!», «Подумаешь делов! Не видели!»

Целая тема: отношение к 20-м годам. Полный разгром — какой-нибудь Юренев с помощью милиции затыкал всему, относящемуся к этим годам, рот, и как трудно было даже слово сказать про них. А потом кольцо повернулось — робкое упоминание с оговорками и извинениями. И полное признание. Ну, а чего?.. Тоже была своя диалектика.

Хорошие могли бы быть примеры: «История советского театра» — бессмысленные

[4] «Человек сознает себя Богом, и он прав, потому что Бог есть в нем. Сознает себя свиньей, и он тоже прав, потому что свинья есть в нем. Но он жестоко ошибается, когда сознает свою свинью Богом» (Толстой Л. Н. Записные книжки. 1910, 27 июля.)

[5] Е. Е. Еней умер 6 июня 1971 года.

[6] Романов А. В.— в то время председатель Госкино СССР.

[7] И у постели Е. Л. Шварца, и у постели Л. М. Козинцевой-Эренбург в последние дни их жизни стояли почти непрерывно работающие телевизоры.

формулировки, кино — того лучше, примечания к однотомнику Эйзенштейна.

Я начал писать «Глубокий экран» из-за желания нарушить молчание, отважиться сказать правду о первых годах нашей кинематографии и о своих. А теперь оказалось, что и спорить не с кем: ни одного из надстройки времен Берия, который рискнул бы хоть что-то заработать на этом деле. Всякий нынче ловчит в «прогрессивные» и даже «обиженные» (кем? чем?), недополучившие туристской путевки.

А в те времена каждая статья о Герасимове, Жеймо, Москвине, Кузьминой начиналась с упоминания о «преодолении порочной школы».

А я начал жить с «Максима». И то не сразу: сперва нас как бы и не было — фильм, как известно, сняли Чирков и советский народ.

22.X.

Невозможность публично говорить. Приходится все же: открытие выставки Енея, Нея[8] просила на каком-то семинаре Бюро пропаганды что-то сказать.

Боже мой, как стыдно это «что-то». Начинаю, черт меня подери, опытным зычным ораторским голосом.

А потом — срам, оскомина. *25.X.*

Открывая выставку Енея, Аникушин обратился к его вдове: «Поздравляю вас, дорогая Евгения Освальдовна, и желаю вам большого личного счастья».

А Евгений Евгеньевич умер всего несколько месяцев назад.

Я не то что плохо живу, а вроде как бы уже и не живу: жизнь загнала меня в угол, в Комарово. Кругом уже никого и ничего нет.

Монмартр, Монпарнас... «Ротонда», «Викинг».

«Кружок» двадцатых годов... А потом — главк... А потом нигде.

Что нужно было, чтобы Элюара признали хорошим поэтом и вообще о французской литературе вспомнили?

День за днем — одинаковые между умыванием и чисткой зубов на ночь. И проживая их, составление телеграммы: «От всего сердца поздравляю славным юбилеем...», «Всем сердцем сочувствую вашему горю».

Вот еще одна. Умер Миша Ромм...[9]

В санатории, где я живу, каждый день в 8 часов показывают фильмы. Потом все едят простоквашу. Так изо дня в день. И у меня выработался рефлекс: фильм — простокваша. Связь не с вином, не с мясом, даже не с хлебом. Именно такой, простоквашный рефлекс. Будет простокваша, кино тоже — продукты, может быть, способствующие работе желудка. Кино — одна из процедур. Противно, но полезно. «В 8 часов кино».

И нельзя допроситься, чтобы писали хоть несколько слов (название киностудии, страны, жанр) на программе, кроме названия фильма.

«Неожиданная встреча». Животно-оптимистическая из ГДР. Передовая бригада, ляжки, шнапс с пивом, поездка в Москву на учебу.

«Взрыв замедленного действия». Пародия на историко-революционные. Развлекательный, дурная костюмировка, «умный» полицейский. Полный картон.

«Безмолвные помощники». Румынская тотальная чушь с собачками.

«Полонез Огинского». «Беларусьфильм». Уже и немцев разучились делать.

«Двенадцать стульев». Хам, прочитавший сочинения двух интеллигентных писателей. Хамский гогот. Все передер в расчете на гогот, на ржание.

«Похититель...» (кого, забыл). Детектив не без идеи. Какой? Свобода печати мешает действиям честных полицейских (в ФРГ).

«О любви» Богина: лирическая анемичность на фоне всего красивого. Но хоть нет хамства и воинствующей глупости. И на Федорову приятно смотреть.

На восемь (солнечных, дивных) дней бросил отпуск: вызов — лететь в Англию. Утром (в день отъезда из Ленинграда в Москву) все отменили. Почему?

Тут есть много ответов: не твоего ума дело. Много будешь знать, скоро состаришься.

4.XI.71.

Два мира: реальный — лес, чернота, пустота, одиночество; призрачное существование: поч-

[8] Н. М. Зоркая — театровед, киновед.

[9] М. И. Ромм скончался 1 ноября 1971 года.

товый ящик — к нему все надежды, он стал для меня ниточкой, за одну которую я еще цепляюсь.

Боже мой, до чего же мне эта вся шпана надоела. Я ее не то что видеть, слышать о ней не могу.

Горе в том, что как только кто-нибудь из них попадается мне на глаза, я ему объясняю, что про него думаю.

И огорчаюсь, что вышел из себя. С него, негодяя, как с гуся вода. А мне противно. Ох, как противно. *30.XII.*

«Гоголиада». Не забыть бы мне гоголевские фигуры. Иван Григорьевич Большаков — «большой хозяин». Софроныч[10] за столом сбоку во время обсуждения «Белинского». Ковалев — очень (!) собой довольный. Экзекуция — так, мелочь...

Вероятно, мой дневник можно было бы озаглавить «И за то спасибо». *7.I.72.*

Выступление самого нашего главного писателя Маркова по телевизору. Лицо писателя Маркова. Глаза писателя Маркова, не имеющие никакого выражения. А что он такое написал? Интересно.

Так сменялись они. Горький на съезде писателей. Потом Шолохов ерничал. Теперь этот.

Многие люди из тех, с кем я общаюсь... как бы поточнее их определить? Детский дом стариков.

Потом Сальери писал постановления. Время шло: тот, другой Сальери, не то что музыкальное сочинение не мог сочинить, он и к роялю не подходил. Играл на баяне. Пел и танцевал в хоре Пятницкого. Но во вред, который наносит музыке Моцарт,— верил.

Маркс писал о казарменном коммунизме. Пырьев выстроил на экране гармошечно-ернический. Его стараниями при всеобщей радости опять понесли с базара «Милорда глупого».

Кроткие меланхолики, разговаривающие о болезнях, или кликуши, впадающие в раж с первого же слова, изводящие монологами.

Нормальный, человеческий разговор — какое счастье.

— Но наступает вечер,— сказал мне Ян,— и некому позвонить... Очень красивые георгины в саду...[11]

Может быть, я напутал, и говорил он о розах.

Стыд сторожит меня, как собака. Сторожит от возраста, профессиональных ужимок и срамных кинематографических жалоб и воплей. За каждую неудачно вырвавшуюся фразу он грызет меня, больно кусает. *22 III.*[12]

Это еще ничего — с волками выть, ну, а с волками речи произносить, с волками заниматься похвальбой, с волками кокетничать. Все отвратительно.

Но гаже всего: с волками выяснять отношения.

Втемяшивают. Вдалбливают.

Прохвосты критики вроде Зубкова часто употребляют такой оборот: «И вот это-то, с позволения сказать...»

Все дело в том, что позволения сказать не давали.

«Удивительное рядом».

Отвратительное рядом.

Сценарий пишет автор. Если у него одного не выходит, то еще один человек сочиняет, пишет вместе с ним. Соавтор.

Теперь в титрах наших фильмов узаконилась такая формулировка: «при участии». Вернее писать: без участия сценарного отдела.

Неужели был дурак или невежа, который такой сценарий мог принять? Деньги за него заплатить?

Восковая фигура нон-грата.

[10] И. Г. Большаков до 1953 года был министром кинематографии СССР. Фильм Козинцева «Белинский» после нескольких переделок вышел на экраны в 1951 году. Софроныч — драматург А. В. Софронов.

[11] Козинцев вспоминает свою встречу на Шекспировском конгрессе в Ванкувере в августе 1971 года с польским писателем, ученым Яном Коттом, эмигрировавшим из Польши в США.

[12] Записано в день рождения Козинцева.

Все мы уже, увы, Донские. Проблема только в том, чтобы понимать, когда ты становишься Донским, и стыдиться этого. Как у Толстого: не принимать Донского в себе за бога.

Чего это стала мне лезть в голову такая глупая петрушка? Я же о нем никогда раньше не вспоминал.

Видимо, защитные силы организма выделяют антидонские частицы.

15.VIII. Разгром «Ревизора» и «Генриха IV» у Товстоногова[13]. Зубкова спустили с цепи. Откровение о Фальстафе («отрицательного» сделали «положительным»). Страх, что вывели (на сцену) страх в «Ревизоре». И опять же нарушение табели о рангах (Осип — представитель бесправного сословия — сделан представителем чего-то другого).

Чего? Кому это важно? Чему мешает?

Один режиссер в статье объясняет, что такое мастерство, монтаж: сидят двое, разговаривают, один справа, другой — слева. А режиссер напутал стороны... Это монтаж.

Он же вводит в терминологию теории советского искусства новое амплуа: «прелестные женщины». Какой-то гусарский социалистический реализм.

Другой режиссер выставляется: только у нас такие материальные возможности съемок боевиков (block baster). Мы можем переклеопатрить «Клеопатру», а мы дурака валяем.

Значит, так: про рабочий класс, с участием прелестных женщин, не щадя затрат. И в красках.

Все отозвалось через столетия какой-то причудливой формой.

В тридцатые годы (потом в пятидесятые) в Домах кино режиссеры «признавали свои ошибки». [...] Признание ошибок — потомок исповеди. Налагали эпитемью. Нужно было каяться в формализме, отбивать земные поклоны.

Это было отголоском и других форм покаяния. Связи искусства с жизнью становились более тесными. Отстаивания уже не было.

В 20-х годах проблемы искусства и народа не было. Почему? Потому что не было людей, которые встали между искусством и народом. Эти люди сделали это потом своей профессией. Им платили хорошее жалование за то, что они оберегали народ от искусства. Следили за тем, чтобы искусство до народа не дошло. И чтобы искусство перестало быть искусством.

Тогда появилось новое течение: напуганные молодые люди. Или лгущие молодые люди.

Сколотили прилавок. Художники приходили: им выдавали сталинские премии. Они произносили возвышенные слова, клялись и впредь стоять в этой очереди.

На Новодевичьем еще не было такой тесноты.

14.IX.71. После долгого перерыва я пошел в книжный магазин. В «Академкниге» меня встретили старые друзья. Но, боже мой, что на полках букинистического отдела! Пустота и цены... Невыносимые сотни рублей. Интересна социология спроса. Мракобесие и «формализм» — вот что пошло в гору.

Москва. Союз кинематографистов. Молодые, старые, средних лет, полные сил, инвалиды — всех объединяет одно: ненависть.

Ненавидит каждый каждого, если двое говорят, значит, мерзавят третьего. И всем — без исключения — чего-то недодали. Недохвалили. Не включили в какую-то поездку или не так включили.

Нет лучшего способа вовсе удалиться от жизни, чем «приблизиться к ней» полагающимся для «творческого работника» способом. Приближение — продвижение по служебной лесенке.

Меня принял новый директор «Ленфильма» товарищ Блинов В. В. Он мне передал мнение товарища Павленка. Инициалов заместителя министра я еще не знаю. Товарищ Блинов сказал, что в разговоре с ним товарищ Павленок сказал — еще того яснее — «товарищ Павленок прямо сказал»[14].

3.I.73

[13] З у б к о в Ю. А. Высота критериев.— «Правда», 1972, 15 августа.

[14] Передавая дома свой разговор с Блиновым, Григорий Михайлович сказал: «Я ответил Блинову, что ему следует помнить: ни у него лично, ни у товарища Павленка я не служу и служить не буду».

Пришло по почте напечатанное в типографии извещение. Нельзя «членам семейств» посещать просмотры.

Место, власть, служащий, проситель. Бездушие, бездумие и виртуозность демагогии — всего несколько фраз-лозунгов.

«...и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..»[15] Отвечает же русский писатель только одним: слиянием — трагически полным «романтических» придуманных литературных мотивов, легко набросанных своим пером, с совершенной реальностью своего дальнейшего жизненного пути, биографии и, в итоге, судьбы.

И дальше тоже. Маяковский — утилитарное искусство, Эйзенштейн — «нужно» по соцзаказу показать прогрессивность Грозного.

Тут, правда, эти самые «очи» выглядели поточнее, поопределеннее: взгляд вдруг сузился и стал, что ли говоря, с грузинским акцентом. *29.I.*

Почему же Шекспир бросил сцену? Нужно сказать, что Шекспир был дальновиден: в дни национальных триумфов он сочинял «Гамлета» и «Лира», а в эпоху увеличения соцзаказов он понял, что через десяток лет театры по всей Англии будут закрыты, труппы распущены. Поэт сделал свой выбор: торговать земельной собственностью.

Наши — сами жгли рукописи и переквалифицировались: кто на религиозного проповедника, кто на рифмоплета для Моссельпрома. И как всегда у нас, все разом как-то путалось, получались чудовищные по нелепости смеси (т. н. футуризма и искусства для пролетариата), сочинялись поразительные по стройности теории. Слова, слова, слова. Но оказывалось, что за эти-то пустые, нелепые слова расплачивались таким мученичеством, что и подвижникам-святым не снилось. *2.II.73*

Рецензия Симонова на спектакль «Современника»[16] очень похожа на тексты, которые в наших фильмах произносят положительные герои на морально-этические темы.

Поскольку я занимаюсь теперь Гоголем, жанр мне очевиден. Как бы назвать его? «Выбранные места из выступлений на общих собраниях».

«Позвольте,— скажут мне,— но содержание ведь другое. Как же тогда может форма быть схожей?»

«Коммунистический манифест», насколько я помню, не писался евангельским слогом.

Приезд нового председателя Госкино. Занятие семинара творческих руководящих.

«Снимать быстрее, дешевле!» — А на какой технике? С какой организацией? С какими людьми?

«Материальное стимулирование...» — Вопросы идейно-художественные — важнее. Они — об этом я не раз говорил, писал — обращены прежде всего к самому себе. Хочется, говоря о перестройке, говорить о сути, существе, красиво говоря, о сердце, о мозге.

У нас вместо «золотых рук» — руки, из которых все валится. Откуда же они взялись? От выучки держать руки по швам. Видимо, продолжая этот неуместно каламбурный тон (а как иначе писать обо всем этом, обрыдлом?), надо дать по этим лапам.

Они, кстати, научились хорошо загребать жар, привыкли, чтобы им клали в лапы.

8.II.

В нашем киноделе уже целый век существует нехитрое представление о том, как это дело должно улучшаться и как должно поступать руководителям его, чтобы получалось все лучше и лучше.

Вот это представление: что есть продукт художества? — Сумма, состоящая из достоинств и недостатков. Человек, место, инстанция, которая смотрит фильм до его выхода в кинопрокат, оценивает его, то есть правильно определяет, что есть его достоинства, а что недостатки. Перед отправкой в следующее место, инстанцию — недостатки нужно снять с имеющегося на сегодняшний день баланса (сократить, подрезать, переозвучить — чтобы при той же артикуляции губ артиста он произносил более верные, а не менее верные мысли), число достижений можно увеличить (досъемкой, перемонтажом) — в новой сумме число недостатков уменьшится, достоинств увеличится.

Потом в следующем, более высоком, важном месте, инстанции продолжат это же разделение, вычитание, прибавление. Сумма станет еще более хорошей. И как знать — в идеале! — может, и будет состоять из одних

[15] Гоголь Н. В. Мертвые души, гл. XI.

[16] Симонов К. Строгое искусство.— «Известия», 1973, 1 февраля.

только положительных отметок. Тут поможет и материальное стимулирование.

Так выводят отметки в учебных заведениях. За взятую тему, скажем, пятерка, знание материала — тоже пятерка. И вдруг поведение (написал на доске черт знает что, шумел в классе) — двойка. Или за чистописание пятерка, а по закону Божьему двойка.

Так Демьян Бедный улучшал «Землю»[17], справедливо выведя плохие отметки (знание материала, закон Божий и т. д.). Чуть не исключили из гимназии Эйзенштейна за классное сочинение на тему «классовая борьба в деревне».

К чему я это все припоминаю? Что-то подобное может случиться в моем общении с Гоголем. Тут уж достижения и ошибки каждому видны...

Все терпят. Одни все терпят, другим — всего мало.

Тунеядство вокруг тунеядцев. Кафкианская запутанность этой фермы, где выводятся и в холе содержатся коровы, не дающие не только молока, но и дистиллированной воды.

Фильм «Освобождение» и документальные картины. Что значит теперь документальное, художественное кино? И как пропала между ними граница?

Мне в течение жизни удалось присутствовать и даже принимать участие в создании и разрушении кинематографических утопий. Не случайно я пишу во множественном числе: первая — начало революционных лет, закончившихся в двадцатые годы,— общеизвестна. Но была и другая — в тридцатые — так же взращенная в какой-то мере на утопическом взлете. Речь шла о том же: высоте места экрана в жизни, а вместе с этим, неотрывно от этого, о типе — как нам казалось, совершенно новом — революционного художника. Двадцатые — со всем арсеналом утопистов: ненависти ко всему коммерческому, невежественному и даже деловому (культ мастерских, групп, сект: «Киноки», «фэксы», «Лефы» и т. д.). Утопия — для меня — рухнула в топоте ног и свисте: «Свет на экран!», «Сапожник в будке!» на «Новом Вавилоне».

Утопия тридцатых — искусство, нужное народу, часть народной жизни — имела и другой, организационный, деловой характер. Эта «железная дорога» должна была строиться так, как они в истории строились. Мне это тогда и в голову не приходило. Я выступал против «Встречного» за знамя «Потемкина».

Но дело шло, росло: раньше в красках был один только флаг, который подымали на корабельную мачту[18]. Скоро все картины будут в красках. Уже настраивался оркестр для сопровождения пырьевских комедий. Это ведь тоже были, если угодно, утопии.

Вначале «Потемкин», потом потемкинские деревни: хоромы «Встречного» и оды с апофеозами Чиаурели. *II.73.*

Диалог с генералом Бетрищевым о наших боевиках:

«Он что-то дельное пишет... историю, ваше превосходительство».

«Историю? О чем историю?»

«Историю...» Тут Чичиков остановился, и оттого ли, что перед ним сидел генерал, или просто, чтобы придать более важности предмету, прибавил: «Историю о генералах, ваше превосходительство».

«Как о генералах? О каких генералах?»

«Вообще о генералах, ваше превосходительство, в общности. То есть, говоря собственно, об отечественных генералах».

Чичиков совершенно спутался... и мысленно сказал себе:

«Господи, что за вздор такой несу?»

Период типажей в нашем кино кончился. Пошли не типажи, а муляжи.

— Над чем работаете?

— Над тем, как тебе помочь убить полтора часа времени.

30-е годы были временем, когда черновики шельмовали; груды на ходу записанных предчувствий или снятых и по отдельности смонтированных фрагментов — начал целых областей кинематографии — выбрасывали на свалку под видом борьбы за «целое». За целое

[17] Козинцев имеет в виду стихотворную рецензию-фельетон «Философа» Д. Бедного о «Земле» Довженко, опубликованную «Известиями» в апреле 1930 года.

[18] В копии «Броненосца «Потемкин», которую Эйзенштейн смонтировал для демонстрации на торжественном заседании, посвященном двадцатилетию первой русской революции, поднимающийся флаг в финале был от руки покрашен монтажницей в красный цвет.

сходили грошовые бытовые пьесы, за «человека на экране» — амплуа.

Вредитель во «Встречном» произносил про то, что он есть злодей, прямой монолог.

Гардин писал в мемуарах, что он ехал на съемки играть рабочего Бабченко и вспоминал, как он играл каменщика в «Ганнеле».

Сопоставить лекцию Эйзенштейна о «Бежином луге» с выступлением Олеши на съезде писателей. «Нищие».

Что было новым мерилом 30-х годов? «Делегаты с решающим голосом», пришедшие на съезд писателей ударники метро. Одной из женщин хотел помочь нести тяжелый инструмент Пастернак. Тогда он не думал, что и ему нелегко будет нести бремя своего дела.

Все дело в том — и это не могут понять очень многие! — что было время «второй утопии», а не только «утраченные иллюзии».

Был зритель, живший только в утопии (20-е годы), потом пошла другая мечта: зритель — высшая стадия человека-труженика, человека будущего, а ты — рядом, на том же трудовом месте — общий труд.

Теперь все спустилось на землю: кассы торгуют, с режиссером будут заключать договор. Какие сборы? Сколько отчислено? Тоже форма участия в деле.

Я попробовал поговорить с Экспериментальной студией[19]: [может быть], ставить там будет легче, лучше. Получил колонку цифр: сколько кому процентов, отчислений в зависимости от сборов.

Хотите смотреть, как творят, горят вдохновением — здесь же, на ваших глазах, воочию в красках и звуках — смотрите фильмы Рошаля[20]. Он это творчество даже с каким-то восхищенным взвизгом подносит. Теперь об этом и писать стыдно, нашел кого вспоминать. Но ведь было время... Боже мой, как же это нравилось, ко двору пришлось, в самую точечку попало.

Чего от меня хотят в «Белинском», я понимал, но делать это считал невозможным, не смог бы так снять. Другое дело, что нужно было спасти деньги, картина не могла лечь на полку. Я не имел права быть растратчиком. И я, вернее, мы, делали все, чтобы фильм не вышел (он уже давно для нас погиб), а прошел, т. е. получил разрешительное удостоверение. Но мы не могли этого сделать — мы не умели работать так, как от нас требовали[21].

Пожалуй, так же тяжело отразилось это на Москвине — я помню его лицо, когда я рассказывал ему о московском худсовете.

После «Белинского» начались «дни без единой строки», выворачивая наизнанку название книги Олеши. Я плохо выполнил чужой заказ. В детстве я стремительно прорывался к экрану, потом меня согнали с него. Возможности ставить у меня уже не было. Не было и возможности спорить с теми, кто лишили меня возможности ставить. Мизансцена, как говорится в нашем деле, не позволяла формы ответной реплики, еще менее того — монолога.

Монологи я стал произносить ночами. Такая форма высказываний выражается в устойчивой бессоннице и занятии под названием «поиски правды». Почти у всех это было.

Многое или, вернее сказать, все из происходящего в искусстве казалось мне неправдой, бесцельным делом, общественно бесполезным, убивающим людей, которым именно и надо было трудиться. Картон выдавали за мрамор, лубки за живопись, демагогию, риторическое пустословие за традиции русского искусства. Ни с чем я не соглашался.

III.73. Кисловодск.

В быт, в массовый обиход у нас вошла привычка болтать с первым встречным о неразберихе, волоките, путанице в области, в которой этот человек работает. Он почему-то выбалтывает все это другому, мало известному ему, а то и впервые встреченному собеседнику. И тот охотно поддерживает и отвечает примерами из своей области, своего дела — беседа легко завязывается.

Представляю себе встречу в каком-нибудь санатории, на отдыхе: «Господи, ну и устал же от этой волокиты. Веревку обязательно выдадут не той длины. Да и наше мыло — сами знаете, как им намылишь! Вот в Амери-

[19] Имеется в виду Экспериментальное творческое объединение киностудии «Мосфильм» (художественный руководитель Г. Н. Чухрай).

[20] Имеются в виду фильмы Г. Л. Рошаля «Мусоргский» и «Римский-Корсаков».

[21] Законченный после многочисленных переделок «Белинский» был положен на полку. На экран его выпустили в июне 1953 года. В письме А. В. Романову от 19 марта 1971 года Козинцев протестовал против предполагавшегося повторного выпуска картины на экран.

ке — красота: включил рубильник, и все дело. Стул — техника, красота!..»

И почему-то всякий считает, что он и собеседник его, которого он видит впервые в жизни, «не такие»; и именно они-то знают толк в деле. И, как Чичиков, «немало пострадали в жизни из-за своей прямоты и открытой души».

У одного знакомого прохвоста любимым словцом было «доверительно». Но уж больно легко он развязывал со всеми язык. Была, очевидно, в его «доверительности» и своя система завязывания разговора.

Режиссеров (вообще художников) отличает теперь наличие или отсутствие чувства — даже не совести — стыда. Есть то, что ни за что не снимут, не позволят говорить в своих фильмах Тарковский, Иоселиани, Параджанов. Их не сговоришь это показывать. И, кажется, уже всюду (во вяком случае, в местах, где есть библиотеки, где читают книги, а не «про наших смелых разведчиков») знают их имена, ждут их фильмы.

Обучение собак. На коротком поводке. На длинном. «К ноге!» Для строптивых псов — строгий ошейник.

Ленинград. 26.III.73.

За каким дьяволом на меня устраивают облавы: выступай!..

И хоть бы один человек спросил: а что ты собираешься ставить? (Поездка в Москву 3/IV)

ФЭКС был «сектой». Мы были против всех, против службы. И служба ответила разгромными статьями, требованиями «выводов», увольнением по «сокращению штатов».

Конечно, были «свои», и какие! Но у них были настоящие, общепризнанные удачи. Мы же только «подавали надежды». Нас надо было «перековать». Хорошо помню собрания, которые проводила комиссия по чистке советского аппарата. Нас не вычистили, обошлось выговором «за формализм».

Потом позже — только страшнее, холоднее, безнадежнее — я чувствовал это в конце 40-х (или начале 50-х). Опять меня загоняли в «чужие», в одиночество...

Прошлый директор «Ленфильма» велел сломать железную ротонду старого «Аквариума»[22]: под ней мы гуляли с Эйзенштейном.

Новый велел вынести из своего кабинета стол: за ним обсуждались «Чапаев» и «Юность Максима», сидели — всегда на своих местах Эрмлер, Васильевы...

Нас всех отодвигают от дела, отодвигают от дела местом в президиуме пленума Союза кинематографистов.

Употребляют только в гарнир: пусть котлета будет подана красиво. Ну, а мясо, это которое уж есть (на рынке, получено по разнарядке). Гарнир же — смотрите — и горошек, и морковка.

Чепуха это все, чепуху я пишу. Нет «нас», нет «всех». Полтора «бывших» («Как сейчас помню, Сашко сказал мне...»[23]). *IV.73*

«Со времени открытия Коперника, с тех пор, как стало известно истинное положение Земли в мироздании,— пишет В. В. Розанов («Религия и культура», СПб, 1901, с. 20),— одна тяжелая, сумрачная мысль повисла над сознанием людей: это — мысль о ничтожестве человека, о незначительности всего, что он делает, о случайности слепых законов природы, которые вчера вызвали его к существованию в одном далеком уголке мира и завтра могут погубить снова. Есть что-то сиротливое в этой мысли, внушающей одновременно и отчаяние, и чувство страшной свободы. Человек одинок, никто не видит его на этой кружащейся планетке, и он может делать на ней, что ему угодно. Нет никакого верховного закона над человеком, нет другой ответственности для него, кроме той, которую придумывают сами люди, сегодня ославливаясь считать добром и злом одно, завтра — другое».

Маленькие «правдочки» и Большая Правда. Маленькие неправдочки (сойдет). И стала Большая Неправда[24].

Публикация и примечания
В. Г. Козинцевой

[22] «Ленфильм» помещался в здании бывшего кафешантана «Аквариум».

[23] Вероятно, Козинцев вспомнил, слова В. Шкловского об Александре Довженко.

[24] Последняя запись, сделанная не позднее 29 апреля 1973 года, когда Григорий Михайлович заболел. 11 мая он скончался.

Сим. Дрейден

Полвека с Козинцевым

Впервые встретился я с Козинцевым в доисторические времена — в тот памятный сентябрьский вечер 1922 года, когда зал бывшего Благородного собрания в Петрограде был оглушен яростным театральным скандалом: ФЭКС демонстрировал свою первую озорную эксцентриаду — «Женитьба» (будто бы по Гоголю). И в голову не могло прийти, что пройдет совсем немного времени, и тот же Гоголь станет для Козинцева подлинным спутником жизни. Вместе с Тыняновым и Траубергом пересоздаст в кино «Шинель», а свой творческий путь завершит гениальным замыслом «Гоголиады».

Передо мною — свыше двух десятков писем Григория Михайловича (их было значительно больше, но почти весь мой архив, включавший и обширнейшую переписку 20—40-х годов, в декабре 1949 года был вместе со мною изъят, однако, в отличие от меня — не возвратился, и потому располагаю только его письмами 1954—1973 годов. Опираясь на эти письма, и поведу рассказ).

...Март 1959 года. Козинцев усиленно работает над сценарием «Гамлета». В связи с его давними размышлениями об образе Фортинбраса я послал ему кое-какие материалы на эту тему. Его ответ:

«...Мерси боку за письмо и выписки. Про Фортинбраса именно то, что вы говорили. Очень художественная, и поскольку у меня уязвимое место — родная наука, тут как раз то, что может восполнить пробелы в моем скромном труде... У меня некоторый литературный успех. В № 2 «Искусства кино» мое сочинение «Глубокий экран». И, по-видимому, понравилось, потому что уже два дня звонят различные московские журналы и, похвалив за это сочинение, просят что-нибудь написать «вроде». Но я упорно пишу книгу.

Уже написал главу о Марджанове. Теперь пишу начало советской кинематографии. Труд адский. Потому что все наоборот от принятого. Стараюсь, чтобы без соли не скушали.

Когда перепечатаю несколько глав, пришлю Вам для развлечения» (3 марта 1959 года).

Январь 1962 года. Уже пять или шесть месяцев идут съемки «Гамлета». В журнале появляются новые главы «Глубокого экрана».

«...Спасибо большое за письмо и за добрые слова. Я даже смутился. Откровенно говоря, уже хочется переделывать написанное. Вообще писать куда приятнее, чем ставить. Боюсь, что статьями сам свил себе веревку. Выйдет фильм, и все будут спрашивать: а где то, что написал, что обещался... и т. д.». И в ответ на мою просьбу уточнить кое-какие сведения для статьи о нем, которую я должен был писать для «Театральной энциклопедии»:

«Теперь о материалах для «Т. Э.».

1. Родился в Киеве, 1905 г., 22 марта по н. с., т. е. 9 — по старому.

2. Учился у К. А. Марджанова в Киеве и в Художественных мастерских (школа при Академии художеств по реорганизации) в Ленинграде. Театральную деятельность начал — сам не знаю, с чего считать? В Киеве организовал (вместе с Юткевичем и Каплером) самодеятельный театр «Арлекин» и в 1919 году ставил по собственному сочинению «Балаганное представление». Потом ставил на площади «Царя Максимилиана». И тогда же организовал кукольный театр. Стоит ли вспоминать все это?..

Знаменитая «Женитьба» (Ленинград, 1922 г.) шла только два раза. «Внешторг на Эйфелевой башне» — 1 раз (это уже ФЭКС). Называть все это «основными работами» как-то срамно.

«Опасный поворот» ставил, кажется, в... 1939 или 40??

«Король Лир» — 1941. «Отелло» — 1943 г. «Гамлет» — 1954 г. Педагогическую работу вел, увы, с 1924 г.

Поэтическую часть письма на этом кончаю. Завтра труднейшая съемка. Поползу спать» (27 января 1963 г.).

Из главы о Г. М. Козинцеве, написанной для книги портретов-воспоминаний «И каждый — неповторим».

Два с половиной года спустя:

«Работаю очень много: пишу «Глубокий экран». Иногда пугаюсь, а не делаю ли ошибку, что так погряз в это дело?» (3 сентября 1965 г.).

В связи с публикацией его интервью в «Литературной газете»:

«Спасибо за добрые слова. Говоря откровенно, я ненавижу всякие подобные интервью. Ваш отзыв меня как-то утешил. Говорить, особенно когда много слушателей, надо крайне редко» (10 декабря 1967 г.).

В дни съемок «Короля Лира»:

«...Получил Ваше письмо сюда, в экспедицию, где я снимаю уже десять дней и где буду до 15—20 июня. Спасибо за добрые слова о главе из «Глубокого экрана».

О Черкасове (как и все главы) написано уже давно: тогда он был еще жив.

Вообще же говоря, пришла пора писать правду — и о живых, и о мертвых. И писать так, как *сам чувствуешь*. Вечера юбилеев со славословием, обычно лживым и относящимся к каждому юбиляру, ни произносить, ни читать нет сил. В меру возможностей пробую это не делать. О Черкасове можно было бы написать серьезно и, вероятно, интересно, но дорожку к истинному, похожему на него портрету уже не проложить сквозь мнимые, не имеющие с ним ничего общего пустые слова. Ни обидеть его (при его жизни), ни тем паче нанести ущерб его памяти я, конечно, ничуть не хотел и, на мой взгляд, не сделал[1]. Тружусь очень сильно, иногда с ощущением того, что надрываюсь, а что получится — сам еще не знаю: больно уж тяжелое дело. Артист Юри Ярвет — просто отличный. У нас таких, пожалуй, нет».

Жаловаться было не в его характере. И если уж, в редчайших случаях, да и то обиняками, прорывалась в письмах боль,— очень, значит, уж допекло.

В связи с этим же письмом: лишь спустя много лет, знакомясь с его рабочими тетрадями, где он изо дня в день вел беспощадный разговор с самим собой, я смог до конца осознать, что стояло за этими, мельком оброненными в письме словами об ощущении, что может надорваться.

В начале лета 1956 года, в разгар съемок «Дон Кихота», Козинцев присылает мне из Ялты большое письмо и в нем — копия только что написанной статьи о выставке театральных работ А. Тышлера. И вместе с ней — «объяснительная записка»:

«...Перед самым отъездом я пошел на выставку Тышлера и зашелся от удовольствия. Был на ней в этот день (по рассказу какого-то местного деятеля) я один. И еще мне рассказали, что уже где-то и кто-то его разоблачает. Я взбесился и подумал — не пора ли прекращать это блядство и попробовать вмешаться... Это великолепное искусство, и нельзя больше позволять, чтобы подобное хаяли или в лучшем случае замалчивали».

Полемически заостренная статья была вскоре напечатана в журнале «Нева» (без всяких сокращений, тут уж Козинцев был непреклонен, ничего не дал ни смягчить, ни «спустить на тормозах»). А в дальнейшем включил эту статью в книгу «Наш современник Вильям Шекспир», назвав ее «Эхо поэзии».

В переписке нашей значительное место занимали откровенные суждения о книгах и статьях — и своих, и чужих. В своих оценках Козинцев был последователен и поэтому порою беспощаден.

Несколько пространных писем посвятил он анализу моих монографий — «Музыка — революции» и «В зрительном зале — Владимир Ильич». Приведу лишь (опуская в ряде случаев слишком уж похвальные слова,— все их, к сожалению, не уберешь) отрывок из одного из этих писем. В письме этом (о первом томе «В зрительном зале — Владимир Ильич»), как мне кажется, особенно интересны строки, где разговор о моей книге переходит в утверждение его собственной писательской позиции, того, что было нам обоим близко в методе литературного исследования.

«...Прочитал Вашу книгу, потом подумал, вернулся к некоторым местам, перечитал их. И пишу ответственно. ...Надо сказать, что это единственный вид исследовательской работы, который я уважаю. Концепций можно придумать дюжину в три дня. И таким же легким делом (знаю по собственному опыту) является изящная, что называется, «поэтическая» статья.

У Вас прежде всего труд, благородный труд. Все, что возможно, обследовано и исследовано. То же, что мне так понравилось и в Вашей прошлой книге.

Получается, как это ни покажется вам странным, интерес почти детективного романа. Напряжено внимание — только не на выдуманной истории, а на ходе исследования. Вы создаете своего рода накопление «улик». Что я под этим понимаю? Раскрываешь книгу. Сам по себе факт — первый, открывающийся на странице,— тебе известен. Иногда даже общеизвестен. Но лишь сам

[1] В архиве Г. М. Козинцева сохранились многочисленные записи, сделанные по ходу съемок «Дон Кихота».

по себе. Вы ставите его в связь со множеством других. И появляется след — естественно, не выдуманного героя, а авторской, исследовательской мысли.

Прекрасно появление первого же пейзажа эпохи. Герои появляются в своем времени, они поставлены в сложные отношения с обстановкой. Происходят встречи фактов — Вы их сводите на перекрестках эпохи. Вы создаете характеры, сопоставляя отзывы, давая слово героям.

Получается... Что получается? Не только исследование, а широкая и глубокая картина жизни. А собрано все возле, казалось бы, небольшой темы, отдельных — и вовсе не основных для биографии — событий. И все освещено новым, не известным читателю светом.

Я тоже пробую (увы, только последние годы) показывать материал, а не интересничать: смотрите, какой я «сильно-художественный», какие, сукин сын, загибаю концепции!.. И прямо скажу, стыжусь этого и не перепечатываю (что мне не раз предлагали) старого. Вот почему для меня Ваша книга — не просто радость от удачи друга, но и важный пример того, как мне самому хотелось бы трудиться... должен сказать, что я обожаю именно такой труд. Думаю, что и Вы испытываете счастье, найдя факт, уничтожающий «белое пятно», воссоздающий обстановку, ставящий в связь другие факты.

Ваша книга мне чем-то напоминает работу Чушкина о Качалове — Гамлете, которую я тоже очень высоко ценю.

Кстати, Белинский считал высшей похвалой статье — слово «дельная». Вы написали дельную книгу. ...И как хорошо, что это уже удача не одной «Музыки — революции», но и определенного пути, который Вы выбрали. Вот уж где ни суеты, ни липы. Издали тоже хорошо» (20 августа 1967).

В марте 1965 года Григорию Михайловичу исполнилось 60 лет («...Застал Вашу книгу и понял, что Вам, вдруг, как бы ни с чего, взяло и стукнуло 60. Как человек, уже пострадавший от такого ощущения, я могу — с уверенностью — написать Вам, что это ничего. Обживаешься, привыкаешь»,— напишет мне Козинцев год спустя). От каких бы то ни было юбилейных чествований он, как всегда, отказывается наотрез. Слишком уж претил ему веками заведенный церемониал подобных празднеств. Сохранилась его ироническая запись о том, как в юбилейном пустословии самые различные художники оказываются все на одно лицо (вернее — без всякого своего лица). Вопреки его возражениям, в Ленинграде было все же проведено, разумеется, без всякого его участия, несколько юбилейных вечеров. Один из таких вечеров он со слов очевидцев и описывает:

«Бюро пропаганды советского киноискусства стало прокатывать лекцию о моем «творчестве». Меня пригласили в ней участвовать. Я отказался: быть живым экспонатом и неудобно, да и, прямо сказать,— мало приятно. Оказалось, что я хорошо поступил, удрав подальше от лучей славы, которые производило это самое Бюро.

Вечер, оказывается, состоял вот из чего: показали несколько частей бракованного узкого варианта «Гамлета», потом — «Шинель» в постановке Баталова, потом выступал артист. Надо сказать, с артистами у меня сложились отличные отношения, и лишь один считал своим долгом чернить наш общий труд. Он именно и выступал».

Имени чернившего их общий труд актера Козинцев не называет.

Пожалуй, никогда еще не был он так обуреваем потоком новых замыслов, как в последние свои годы. И увиденная до последнего кадра, детально разработанная «Гоголиада», в которой слито в одно талант художника и проницательность ученого-исследователя, и во многом уже завершенное исследование об эксцентризме, замыслы новых шекспировских фильмов «Буря», «Мера за меру», «Как вам это понравится» и так же волнующие его воображение «Маленькие трагедии» Пушкина, и «Уход Толстого» (остались десятки заготовок к их сценариям).

Из последних писем:

«...Мы вас ждали и надеялись, что наконец-то поговорим по-человечески. А это очень нужно. Случилось так, что-то все вокруг близкие и даже просто хоть немного знакомые не «по службе» — умерли, и — никого. Пустыня... Работа? Тружусь. Пишу книгу. Пишу со страшным напряжением, больше переписываю, чем посылаю машинистке, но все же в четырех номерах «Искусства кино» уже было (около 10 листов), теперь пошлю еще в номер... Просто писать «про кино» — тоска. Пробую проникнуть куда-то глубже. Не знаю, что из этого в итоге получится. Хочу написать Вам, как другу, что успех «Лира» на мировом шекспировском конгрессе был неправдоподобный. Овация длилась бесконечно. Фильм был принят единодушно и безоговорочно. Все идут и идут письма, приходят книги с трогательными надписями, кажется, уже

почти от всех главных ученых в этой области.

Есть ли радость? Нет. Все это как-то в тумане, нереально. Реален темный лес в Комарово. Пустота.

Получается свинство. Я навожу на вас тоску. Зачем?

Хочется поставить фильм. В теории хочется. Есть мысли, но нет студии, людей, с которыми можно работать. На «Ленфильме» нормальная коммерция. Все живут надеждой попасть на «совместную постановку» или на детектив (быстро, платят так же, как за тяжелый труд). Я типичный «невыгодный». Работать со мной «нет смысла» — ни дирекции (придирки, требования, дурной характер), ни работникам (детектив выгоднее), в теории — лучший для всех выход: видеть меня в президиуме.

Так можно писать и дальше. Лучше просто обниму Вас и пожелаю, чтобы 1972 год был для нас добрее. Ваш Г.» (11 января 1972).

И летом того же, последнего года жизни:

«Я только что вернулся из Венеции, где была 7-дневная... только спокойнее!.. сессия, посвященная ФЭКСу. Ей-богу! Профессора из Рима, Милана, Палермо, фильмы от «Чертова колеса» и т. д. Не то структурализм, не то продолжение «Золотого теленка».

Вернулся с ангиной. И без счастья. Почему? Такой уж противный характер. Хочется чего-то настоящего. Увидимся — расскажу» (1 июня 1972).

«Хочется чего-то настоящего»... Это проходит лейтмотивом через всю его жизнь, через всю его работу. И какому бы «самоедству» ни предавался он порою в письмах, разговорах, какие приступы отчаяния его позже ни настигали бы,— трудился он с утра до ночи, безостановочно, и что бы ни делал — настоящее.

Последняя встреча. В первых числах мая 1973 года узнаю: инфаркт, перевезли из Комарово в Ленинград. Лежит в реанимации. Немедля еду в Ленинград, надеясь все же повидаться. С помощью Валентины Георгиевны, неотлучно находившейся при нем, получаю разрешение пройти в палату. Григорий Михайлович явно обрадовался неожиданному посещению. Неужели он действительно так болен?.. Чисто выбрит, совершенно спокоен, приветлив, улыбается, говорит, что еще не решил, каким «бизнесом» потом займется, как всегда, участливо расспрашивает о моих делах.. А может, и действительно все это не так страшно — думалось при уходе. А оказалось страшно...

Остались и живут его фильмы, книги. Остались старые письма. Но никогда уже не получить нового письма с таким привычным, десятки лет повторявшимся обращением: «Дорогой друг Давыдович!»...

Иосифу Ефимовичу Хейфицу — 85 лет

Более 60-ти из них отдано кинематографу — многие его прекрасные страницы связаны с именем Мастера, талант и труд которого всегда служили познанию, исследованию человека, его психологии, его нравственной природы.

Впрочем, почему «служили»? Иосиф Ефимович не покинул съемочную площадку, не так давно на экран вышел его новый фильм, свидетельствующий и о завидной творческой энергии, и о благородных устремлениях художника.

Мы сердечно поздравляем Иосифа Ефимовича, верим, что и впереди у него — добрые, счастливые дни.

Иосиф Хейфиц

Взлет и падение «Моей Родины»

Эту печальную страницу в истории «Ленфильма» мало кто знает и помнит. Не было в истории советского кино, думается мне, более яркого примера триумфа, обернувшегося поистине трагическим разгромом, сожжением негатива и всех копий, вытравливанием из памяти. Ни в одном словаре, ни в очерке, ни в статье, ни в историческом обзоре «Моей Родины» не существует. Единственная, чудом уцелевшая копия погибла во время блокады. Не осталось ничего, кроме моей и Зархи памяти. Начну с конца этой истории.

После того как фильм был закончен и сдан Кинокомитету (это было ранней весной 1933 года), из Москвы позвонили: «Что же вы сидите в Ленинграде,— возмущались друзья,— а вас ищут по всей Москве. «Моя Родина» принята с триумфом, все только и говорят о ней, шум страшный!» Вся студия ликовала. Мы сели в поезд и наутро, счастливые и несколько растерянные, приехали в столицу. В военном отделе Совкино товарищ по фамилии Король обнял нас и, захлебываясь от радости, прочитал приказ, где несколько раз звучало слово «победа» и сообщалось, что Политуправление Красной Армии наградило нас ценными подарками. Подарки по тем временам были сногсшибательные: сверкающий никелем электрический чайник и радиоприемник «Рекорд» — новинка нашей радиопромышленности.

Дни проходили в суете, не смолкая, звонил телефон и не закрывалась дверь гостиничного номера, хлопали пробки, глаза слезились от папиросного дыма. Или — от счастья, трудно сказать. Особенно запомнились мне вечера. За ужином в «Национале» собиралась компания друзей и знакомых: Леонид Утесов, композитор Никита Богословский, режиссер-документалист Слуцкий и другие. Когда в зале уже тушили часть ламп, официанты складывали скатерти и уходил оркестр, Богословский садился за рояль и по памяти играл песню из «Моей Родины», сочиненную Гавриилом Поповым на слова ленинградского писателя Всеволода Воеводина. Сцена фильма, где звучала эта песня, была одной из «ударных». Ее пели белогвардейские бандиты, совершавшие набеги на пограничные села. Действие «Моей Родины» происходило на советско-китайской границе в районе Китайской Восточной железной дороги (КВЖД). Под аккомпанемент Богословского пели все присутствующие.

В кабаках Харбина
За заплеванными столами
Мы сидим и поем, а за нами
Далеко распростерлась чужая страна.

Так закажем вина
И наполним до края стаканы,
Пьем до дна! Эх, до дна, атаманы!
Нас не ждет и забыла чужая родная страна!

Идея постановки фильма принадлежала Военному отделу Совкино. «Моя Родина» должна была рассказать о событиях 1929 года, когда гоминьдановские войска совершили ряд провокационных наскоков на пограничные районы СССР, где проходила КВЖД, по договору управляемая совместно СССР и Китаем. Нападали на наши села и белогвардейцы. Их рейды отличались особой жестокостью. Красная Армия разгромила гоминьдановские войска на их же территории и вернулась домой. Разбиты

и уничтожены были и белогвардейские конные отряды.

Сценарий мы писали втроем — с кинодраматургом Михаилом Блейманом. Для изучения материала отправились во Владивосток. Дальневосточный экспресс «Столбце — Маньчжурия» мчался тогда из Москвы во Владивосток больше недели, так что было достаточно времени для того, чтобы не только увидеть нашу страну, раскинувшуюся от берегов Немана до Тихого океана, но и обдумать замысел и план будущего фильма. Нам хотелось найти для «Моста» (рабочее название «Моей Родины») особый язык, свои средства, свой взгляд на события. А смысл происходившего в этой короткой войне мы в то время понимали так: Красная Армия, защищая свою территорию и не завоевывая чужую, должна остаться армией интернациональной по духу.

Друзья и враги — их разделяет война. Но она же может сблизить их, классово солидарных китайских бедняков и советских крестьян, одетых в разную форму. Поэтому в конце фильма мы покажем, как, выполнив свою задачу защиты границ отечества, Красная Армия возвращается домой, а китайские военнопленные — к себе. И, не завоевав их территорию, мы «завоевали» души многих из них.

Владивосток в те годы представлял собой удивительный город. В нем еще сохранились очаги китайского быта, знаменитая «миллионка», заселенная китайскими люмпенами. В темных коридорах этого огромного дома, в его мрачных закоулках гнездилась проституция, действовали подпольные опиекурильни, шла тайная торговля контрабандой, случались и «мокрые» дела. В «миллионку» мы проникли с помощью русского товарища, свободно говорившего по-китайски, о занятиях которого мы решили не расспрашивать. В городе работал даже китайский театр «Красная волна». Спектакли, бывало, длились целый день, а иногда с продолжением и два. Во время действия разносчики торговали горячим чаем и сладостями, а зрители перебрасывали из ряда в ряд махровые полотенца, которыми утирали лица вспотевшие от жары и горячего чая театралы. Все это выглядело хотя и непривычно, но начисто было лишено «китайщины» — с ее оперной экзотикой, фонариками, драконами и узорчатыми мостиками. Это был неприкрашенный, жалкий быт китайской бедноты. Изучение «миллионки» (очевидно, этим названием хотели подчеркнуть число жильцов дома — целый «миллион»!) помогло художнику выстроить на студии огромную ночлежку, грязную и жуткую. В ней мы и познакомились с одним из героев фильма, пятнадцатилетним босяком по имени Ван.

Съемки шли на студии и на сопках в районе Читы, а к весне 1933 года фильм был готов. В финальной сцене наши войска открывали двери складов и все, что там было припасено для снабжения гоминьдановских войск, раздавали беднякам. Горсточка риса — прощальный подарок. Вчерашний солдат Ван стоял среди провожающих уже без форменной теплой куртки и меховой шапки, в рваной своей одежде и мятом канотье. Люди плакали, и Ван размазывал слезы грязной ладонью, стоя у входа в ночлежку.

Последний кадр был неприлично «смел» для того времени. Русская проститутка, непонятно какими судьбами заброшенная сюда (ее сильно играла Людмила Сазонова — героиня фэксовского «Чертова колеса»), клала руку на худое плечо маленького солдата.

— Пойдем, босяк! — пыталась она утешить его этой жалкой лаской. И они поднимались в ночлежку по шаткой лестнице.

Успех фильма, думаю, можно объяснить совершенно необычным для того времени показом войны. Надоело в фильмах о гражданской войне различать людей лишь по цвету их знамен: «красные» — значит, хорошие, «белые» — плохие. Вызывали улыбку и другие штампы: обязательные эпизоды «разложения буржуазии» с ресторанами, сильно декольтированными женщинами, пьяными от водки и ненависти к большевикам русскими офицерами, хватающимися за наганы. В «Моей Родине» все это нами отвергалось. Нас в пер-

вую голову интересовали не бои под Фукдином и Лахасусу (опять пиротехника!), а то, как ведут себя люди в атмосфере опасности, героизма и страха смерти. Мы хотели проследить, как, проходя кровавую школу войны, они либо духовно «слепнут», либо прозревают. Все это казалось новым, ведь до великого «Чапаева» было еще два года. Кроме того, в нашем фильме звучало слово! «Моя Родина» была одна из первых тогда звуковых картин. На афишах, рядом с названием писали, что фильма «звуковая» и «говорящая». Зрителям сообщали даже, что звук записан по системе профессора Тагера — «Тагефон».

Стержнем фильма была история китайского нищего подростка, его звали Ваном. Обитатель смрадной ночлежки, пятнадцатилетний босяк, голодный оборванец — он стал находкой для военных вербовщиков. В его раскосых глазах загорался радостный огонь, когда вербовщики сулили ему большие деньги, вдоволь риса и любовь красивых женщин. Счастливый, он покидал свое грязное пристанище, выстукивая военный марш кулаками на пустом голом животе. Сменив дырявое канотье и жалкие лохмотья на стеганую куртку и меховой треух, он целился во «врагов» и неумело стрелял, защищая мост через пограничную реку. Этот мост — реальность и метафора. Он разъединяет двух солдат — русского и китайца, он же впоследствии соединит их в дружбе, а путь к этой дружбе пройдет через огонь, кровь, через общую любовь к свободе и общую ненависть к поработителям. И хотя, не понимая языка друг друга, они поначалу будут объясняться жестами, как глухонемые, оба найдут общий язык в конце, и опять по разные стороны моста, но уже не как враги.

Третий персонаж фильма — белый офицер, командир конного отряда Алябьев. Его играл с присущей ему выразительностью и скупостью средств Олег Жаков. Как я теперь понимаю, Алябьев из того же теста, что и булгаковский Хлудов. Та же ненависть к революции и затаенная любовь к России. Эпизод, с которого начинается роль Алябьева,— наиболее впечатляющий в картине — въезд белой банды в горящее село. С натурой для этой сцены нам повезло. Недалеко от Читы было пустое и заброшенное село. Его жителей эвакуировали в другую деревню из-за соседства с артиллерийским полигоном. Военные рекомендовали нам его для съемки. Снимая эпизод въезда банды, мы село с двух концов подожгли. Зрелище было страшным. По пустой мертвой улице, мимо пылающих изб медленным шагом ехали всадники, вооруженные как попало. Они покачивались в седлах в такт мрачной, как волчий вой, песне «В кабаках Харбина». Впереди на белом коне в косматом треухе ехал Алябьев. Этот эпизод, вопреки монтажным нормам, принятым в то время, длился, казалось, бесконечно. Его угрожающе неторопливый похоронный ритм, огненная аллея горящих изб, волчья песня — все это уже во время съемки производило сильное впечатление.

Но пора вернуться в Москву. Она пестрит афишами «Моей Родины», выпущенной в прокат к пятнадцатой годовщине Красной Армии. «Фильма, достойная юбилея Красной Армии» — писали газеты. «Картина мужества и простоты». «Прекрасно снятая, озвученная и сыгранная картина «Моя Родина» — крупная победа советского кино...» «Моя Родина» несомненно ударная картина, показывающая рост и победу на фронте советского искусства». Известный кинокритик Хрисанф Херсонский писал: «Моя Родина» именно праздник. И главным образом потому, что мы видим картину о Красной Армии, сделанную таким органическим, таким внутренне сильным, внутренне близким и волнующим нас языком...» Руководитель Совкино Б. Шумяцкий пишет в «Киногазете»: «Моя Родина» среди картин сезона одно из крупных произведений».

Победителями мы уехали в отпуск на юг, захватив с собой подаренные чудо-чайники и оглушенные хором добрых пожеланий, личных и официальных. Одним словом, мы были героями дня.

Возвращаясь из отпуска, на последней перед Москвой станции я купил газету

в надежде прочитать новые хвалебные отзывы. Развернув лист, я почувствовал, как от прочитанного кровь бросилась мне в голову и тотчас же совсем ушла. Я едва не потерял сознание. Вверху второй полосы на самом видном месте жирными сантиметровыми буквами, какими обычно печатают сенсационные сообщения, шириной в две колонки стояло: «Моя Родина» запрещена». Ниже было напечатано: «Картина «Моя Родина» *воспрещена* к демонстрированию по всему СССР, как вредная». А еще ниже — извинительное покаяние редакции, поместившей хвалебные рецензии. Как страшно читается — ТАСС! Телеграфное Агентство Советского Союза. Значит, это отстукивают все аппараты «от тайги до британских морей», это мчится по проводам и без проводов во все уголки земли. «Воспрещена» вместо запрещена — в этом есть что-то старинное. Так писали в моем детстве на провинциальных заборах «мочиться строго воспрещается».

И вот мы с Зархи идем по Москве и видим, как милиционеры старательно сдирают с тумб, стендов и заборов афиши с портретом Вана. Дальше — не помню. Все как в тумане. Тишина, все молчат, никто не здоровается, в коридорах Совкино при встрече сотрудники опускают глаза и утыкаются в бумаги. Товарища Короля нет в кабинете. Да и «король» ли он еще? Лето, друзья на дачах. Хочется плакать!

Единственный «свой» человек — киномеханик Совкино, молодой парень, комсомолец, помнит нас по «Ветру в лицо». В просмотровом зале пусто. Под честное слово, что не проболтаемся, рассказывает: «Вчера вечером, смотрю, въехали в наш двор четыре черных «линкольна». Вышли все, вот эти, что здесь висят (он показал на портреты руководителей партии в темных рамах). После просмотра вхожу в зал, будто микшерское устройство проверить, и слышу — Сталин говорит Кагановичу: «Пиши!» И диктует ему, а тот записывает: «Картина «Моя Родина» запрещена как вредная». Подумал и буркнул: «ТАСС!.. »

Первым же поездом уехали в Ленинград. И там все как в тумане, никто ничего не понимает. Вскоре прибыли из Москвы какие-то незнакомые мрачные люди. Говорят — комиссия ЦК. Ходят в партбюро, в комитет комсомола, в отдел кадров, роются в бумагах, хотят узнать «чьими руками сделан фильм?»

Чьими руками? Двух комсомольцев из бывшей первой в советском кино постановочной бригады. В анкетах — «не был», «не состоял», «не находился». Тревожно было на душе. А вдруг арестуют как врагов народа. Каждый день слышим об арестах, исчезают бесследно знакомые и друзья. Казалось бы, надо сложить в узелок смену белья, папиросы и ждать, не смыкая глаз по ночам. Но... спим. Надо написать матери письмо, подготовить и успокоить. Попрощаться навсегда? Но нет, не пишу. Наивная вера в справедливость, молодая комсомольская бодряческая уверенность, а может быть, наивность. Мы же ни в чем не виноваты, за что же нас наказывать? Неужели ТАМ ничего не поняли в замысле нашей картины? Не знали мы тогда о подвалах Лубянки...

Это все было тайной для нас, и мы ходим на студию, радуясь, что комиссия, потрудившись неделю, уехала ни с чем. Многих тогда спасла от отчаяния наивная вера в торжество справедливости.

Так прошли еще недели две. Вдруг на студию приходит бумага, вручили под расписку. От военкомиссии секретариата АРРК (Ассоциация работников революционной кинематографии) — дальний предок Союза кинематографистов. Предлагается нам немедленно приехать в Москву... «для разработки форм помощи вам в вашей предстоящей работе над оборонно-художественной картиной о Красной Армии сегодняшнего дня». И даже перевод на четыреста рублей командировочных! Вот тебе раз! А может, это ловушка?

Огромный кабинет заместителя начальника Политуправления Красной Армии. Во всю стену портрет Сталина в шинели и сапогах.

Поджарый военный с двумя ромбами в петлицах стоит перед нами у стола и с удивлением, как мне показалось, рассматривает двух «мальчиков», неуверенно устроившихся в больших кожаных креслах. (Для краткости меня и Зархи на студии называли — «мальчики».) «Мальчики» молчат, ждут. Послушно выполняя обещание, данное друзьям постарше: «Только не спорьте, не вскидывайтесь, не горячитесь — это вам не комсомольское собрание!»

Наконец, изучающая улыбка тает на лице военного, и он начинает беседу примерно такими словами:

— То, что произошло, товарищи, вам не могло быть известно (еще бы — откуда «мальчикам» знать?). Недавно на Политбюро товарищ Сталин сказал, что на удар поджигателей войны мы ответим тройным ударом. В вашей фильме тройного удара в ответ на провокацию гоминьдановских войск нет, это — толстовство! У вас показан бой у пограничного моста. Как я понял, почти вся наша рота погибла. Почему? Это политическая ошибка! Я понимаю, что смерть бойцов не всегда признак поражения, в особенности в художественном фильме. (До чего прав!) Но это не решает задачу мобилизации зрителей для дела обороны. И в этом вред картины. Смелость, натиск, бодрость, жизнерадостность — все это присуще Красной Армии. В фильме вашей сильно сделано вступление белых в село. (Дошло до него, значит, проняло!) А вот уход наших войск из пограничного китайского городка выглядит как толстовство. Выходит, белые сильнее нас?

Да, ничего не поняли в замысле нашей картины! Неужели интернациональная по духу Красная Армия, выполнившая свой долг и покидающая чужую землю,— это толстовство? Неужели дисциплина и сила духа пограничной заставы, которая, несмотря на потери, не отвечает огнем на провокации врага ради мирного исхода конфликта,— это слабость? Разве гибель роты не яркий пример бесстрашия и стойкости, а «правда» в том, чтобы только «натиск, бодрость, жизнерадостность»? А разве белый офицер Алябьев, злобный от бессилия, жестокий и страшный мститель с умершей душой,— это образ силы, а не слабости и безверия? Но человек в шинели и сапогах смотрит на нас, и это он сказал: «вредная», «запретить!», «ТАСС!» Разве с ним поспоришь?

Все, что говорил заместитель начальника про толстовство и другие ошибки картины, слово в слово было повторено в статьях. В самих заголовках: «Вредная картина», «Срывы». Руководитель Совкино Б. Шумяцкий написал: «Вредность этой картины заключается в том, что она системой своих образов дает карикатуру на новых людей Советской страны... приписывает непротивленческие черты».

Трудно поверить, что пару недель до этого он же писал: «В фильме много занимательности, молодой бодрости, ярких красок...»

Да, страх уже поселился в душах людей, большой страх, затмивший совесть, благородство, чистоту убеждений. Очень тяжело было у нас на душе. Такой сумасшедший поворот событий могли выдержать только молодые сердца.

Но за все мы расплатились сами, все приняли на себя и не спрятались за спину студии, сценариста, редакторов.

Так исчезла без следа картина, будто и не было ее. Пытался я разыскать ее следы, случайно уцелевшую копию, куски негатива — тщетно! А рассказать — не поверят, что это был и «праздник», и «событие», и «этап», и «новый шаг», и «подарок».

Я хотел бы назвать людей, принимавших участие в создании «Моей Родины», в ее триумфе, людей, без вины виноватых в ее печальной судьбе. Вот они: сценаристы М. Блейман, А. Зархи и И. Хейфиц, режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, художник Н. Суворов, оператор М. Каплан, звукооператор А. Шаргородский, композитор Гавриил Попов, артисты: Янина Жеймо, Александр Мельников, Олег Жаков, Бари Хайдаров, Геннадий Мичурин. Фильм был снят на ленинградской фабрике «Росфильм» в 1933 году.

Н. Игнатьева

Скрепляющие нити

О новом фильме И. Хейфица «Бродячий автобус»

Первое, о чём подумалось, когда начался фильм и с экрана потянуло осенней сыростью, под нависшими свинцовыми облаками поползли раскисшие от дождей, хлюпающие бурой грязью российские дороги,— это о выборе, сделанном режиссером. Ну что заставило его, перешагнувшего восьмой десяток, именно здесь, в продуваемой ветрами, слякотной, неухоженной средней полосе России, раскинуть съемочную площадку? Мог бы ведь взяться за работу, сулящую условия куда более комфортабельные и края более теплые, к примеру, тот же южный берег Крыма, где снималась его знаменитая «Дама с собачкой». Словом, мог бы человек, имея за плечами большую, славную жизнь в искусстве, выбрать постановку, связанную с минимальными неудобствами, как говорится — для отдохновения. Не сошелся же свет клином на сценарии Л. Разумовской, не претендующем ни на особые открытия, ни тем более на шумный кассовый успех... Для Хейфица сошелся! Художнику всегда были интересны и дороги люди, для которых понятие долга отнюдь не звук пустой, люди, способные к самоотдаче, в свое дело влюбленные. И в сценарном материале «Бродячего автобуса» он увидел близкую сердцу тему. Не только возможность, следуя сюжетной канве, отдать должное тяжкому, самоотверженному труду своих коллег по искусству — тех, кто, не имея никакой корысти, с завидной преданностью служит на избранном поприще. Но, думается, привлекала режиссера и перспектива более широкая: постараться разглядеть в нашем нынешнем убогом существовании то, что еще, кажется, сможет удержать от окончательной нравственной деградации, что еще позволяет теплиться надежде на спасение.

Свежи в памяти не столь давние времена, когда за «выпячивание теневых сторон жизни» кинематографисты подвергались жестокой экзекуции. Детскими играми представляется сегодня это «выпячивание» по сравнению с заполнившей нынче киноэкраны «чернухой». Рванувшись в открытые шлюзы естественным потоком, поддержанная не только жизненными реалиями, но и эстетической концепцией, художественной трактовкой, она, увы, довольно скоро обрела черты модного поветрия, отражающего не оригинальность — стереотипность мышления. Убожество подобных «клипов» не в состоянии передать истинное убожество действительности.

И. Хейфиц в своем фильме далек от эстетики «чернухи», пусть в качественном ее исполнении. Его традиционная реалистическая манера не склонна к шоковым эффектам, к эпатажу. То, что в «черной серии» получило бы резкий акцент, нашло бы подчеркнутое, если не взрывное выражение, здесь просматривается как обычное течение жизни — не случайно горькие явления нынешнего дня нам дано увидеть сквозь оконное стекло автобуса, в котором мотается группа провинциальных актеров на выездные спектакли в глубинку. Иной показ этих привычных примет «негатива» создатель картины счел бы излишне демонстративным, конъюнктурным даже, что вошло бы в противоречие с его творческими принципами. Потому нет в

фильме кричащих деталей, нарочито сгущаемой атмосферы, хотя образ замордованного, тоскливого житья в тисках постоянной нужды, неустроенного быта, тревоги за свое будущее неизменно сопровождает развитие действия. Тряска в тесной, забитой костюмами и реквизитом старенькой развалюхе. Обед в полутемной, заплеванной столовой — каша пшенная без масла и компот. Мрачный сельский клуб, где бегают крысы, капает со стен вода, в углах пустые поллитровки. Кажется, в этих условиях, в этом жизненном укладе человека неизбежно затянет в болото тотального равнодушия, душевной спячки. День прошел — и ладно. Какое еще может быть настроение, если протопали по щиколотку в грязи пять километров, а клуб на замке, и долго ждешь на ветру, когда его отопрут, чтобы потом на замызганной сцене перед жалким десятком зрителей сыграть бездарную пьесу. И какая отрада — фляжка спиртного, из которой удается хлебнуть за кулисами в паузах?

Казалось бы, на экране всего лишь картинки будней актерской труппы, но

«Бродячий автобус» Лора — И. Ракшина, Козлов — М. Жигалов, Тюльпанов — Л. Борисов

фильм заставляет увидеть за ними картину жизни — жизни того самого человека, что на словах звучал «гордо», а на деле подвергался безмерному унижению, доводился до того рабского состояния, в котором мельчали, опускались до низшей отметки его запросы и потребности.

«Бумажное время, бумажные люди, бумажные страсти»... В этой фразе одного из героев фильма, не на публику сказанной, произнесенной словно про себя, неутихающая авторская боль за происшедшую деформацию, за посрамление идеала. За нечеловеческую жизнь, на которую обрекли человека.

И не предназначенный всем ходом событий в качестве трагической кульминации эпизод — смерть старого актера, сыгравшего из последних сил, преодолевая недомогание, свою маленькую, но необходимую в спектакле роль,— становится, для меня во всяком случае, высшей точкой драматического напряжения. А те кадры фильма, где фальшивые треволнения героев конъюнктурной пьесы уступают место истинным переживаниям: о себе, о собственных бедах и страданиях рассказывают актеры, обращаясь к зрителям уже от своего имени... Это и исповедь, и протест, и жажда справедливости. Режиссер тут выступает не с позиции наблюдателя — активным защитником человеческих прав, человеческого достоинства. Он намеренно выбирает вариант наибольшего благоприятствования — показывает зал сельского клуба внимающим чужим заботам, сочувствующим чужим невзгодам, изломам чужой судьбы. Ему как никогда важен этот контакт, это внутреннее единение. И та человеческая солидарность, общее душевное движение, что в минуты печальные, трудные сближает самих членов бродячей театральной труппы. Когда «распалась связь времен», ужесточились отношения, заледенели сердца, особенно драгоценны эти скрепляющие нити. Лишь они способны удержать нас на плаву, не дать с головой погрузиться в пучину водоворота, где все настойчивее заявляет о себе беспощадный принцип «человек человеку волк».

Для художника, чье творчество всегда питалось идеями глубоко гуманистическими, это оказалось задачей первостепенной.

Как и тревога о том, сколь прагматичным становится окружающий мир, теряющий последних рыцарей духа, честных служителей делу, движимых настоящей любовью к нему и чувством ответственности. Дышащий на ладан бродячий автобус с его пассажирами, на последнем дыхании, кажется, берущими очередной театральный редут,— в этом образе и грусть, и глубокое уважение к подвижникам.

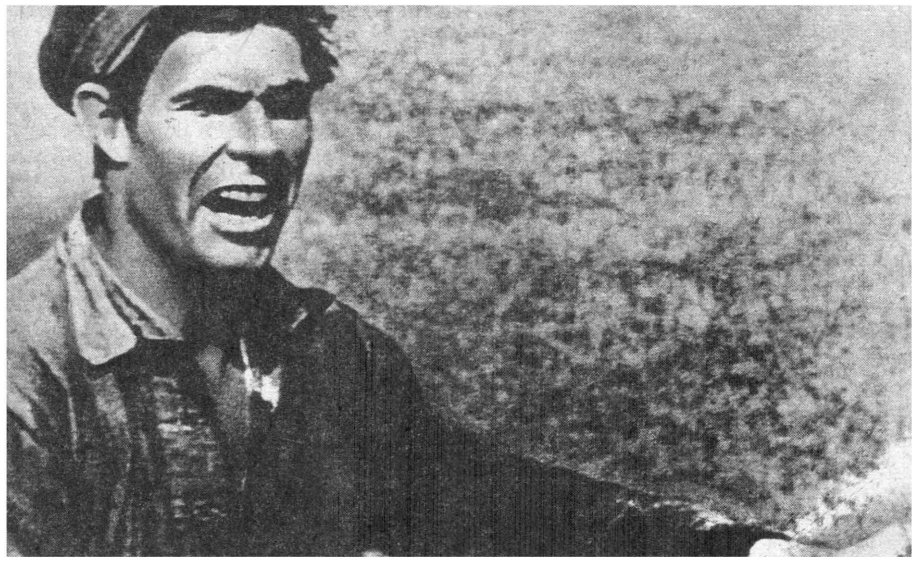
Критика уже скорбно отмечала, что кино наше словно бы теряет живой интерес к человеку, к особенностям его характера, к его психологии. А отсюда — вкус к работе с актером. Хейфиц — режиссер актерский. В оркестре создателей фильма партию первой скрипки он отдает актеру. Актер задает тон, ведет главную мелодию. Точность выбора исполнителя, бережное, интеллигентное к нему отношение, вдохновенный с ним труд дают результат беспроигрышный: у Хейфица здесь, пожалуй, не вспомнишь осечек, напротив, актерские работы в его фильмах, как правило, становились открытиями. Такими, как Ия Саввина в «Даме с собачкой», Алексей Баталов в «Деле Румянцева», Олег Даль и Владимир Высоцкий в картине «Плохой хороший человек», Евгения Глушенко в «Впервые замужем».

В «Бродячем автобусе» крепкий, слаженный актерский ансамбль, где рядом с хорошо знакомыми, опытными Львом Борисовым, Лией Ахеджаковой, Михаилом Жигаловым, Олегом Вавиловым новые для зрителей имена. Актеры не просто выполняют волю режиссера — существуют на одном дыхании с ним. Наверное, оттого с такой убежденностью утверждает фильм самоценность, достоинство личности, оттого порой так пронзительно звучит в нем мысль, выраженная еще Шекспиром: «На мне играть нельзя».

Полагаю, прежде всего ради этой древней истины, десятилетиями цинично у нас попиравшейся, поставил Иосиф Ефимович Хейфиц свой фильм.

Иллюзион

«Земля», СССР (1930)



Если социалистический реализм — это метод, рассматривающий искусство по преимуществу как средство переустройства общества, то изучать социалистический реализм нужно прежде всего на материале творчества Александра Довженко.

Задумав после войны книгу о своем творчестве, он помечает в записной книжке: «Мои проекты перестройки жизни, хозяйства, города, планов садов, архитектурных ансамблей». И вслед за этим: «Кино как способ общественно-политической деятельности»[1].

Конечно, так относиться к искусству предписано было всем. Но мало для кого это отношение было столь выстраданно-личным, как для Довженко. Задуманное произведение у него непременно имеет общественную цель, и цель эта глобальна. Если, скажем, после войны он возвращается к замыслу ставить «Тараса Бульбу», то для того, чтобы развеселить весь Советский Союз. «Весь» — никак не меньше. А задумав (и гениально, надо сказать, задумав) то ли роман, то ли эпопею «Золотые ворота» — «про украинский народ», — хочет «так ее написать, чтобы она стала настольной книгой и принесла людям утеху, отдых, добрый совет и понимание жизни». То есть фактически хочет дать своему народу Книгу.

Вне глобальной цели язык Довженко в лучшем случае кажется невнятен, в худшем — фальшиво напыщен.

«Земля» — самое загадочное из его творений. Одна из главных загадок сегодня: как картина, ратующая за дело, обернувшееся катастрофой в истории народов СССР, стала одним из величайших шедевров искусства XX века? В самом деле — из тысяч и тысяч произведений разных жанров, посвященных коллективизации, сегодня можно воспринимать всерьез (и то — с существенными оговорками) разве что «Поднятую целину» и «Страну Муравию». Между тем «Земля» не просто остается классикой, но продолжает дразнить своей еретической неканоничностью и простотой.

Кажется, с первых просмотров, отчаявшись найти внятное объяснение чуду, пустили писавшие о ней как заклинание «довженковские метафоры и символы», так что

«Земля»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор А. Демуцкий. Художник В. Кричевский. В ролях: С. Свашенко, С. Шкурат, П. Масоха, Е. Максимова, П. Петрик, Л. Ляшенко, В. Михайлов и другие. ВУФКУ (Киев).

[1] Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т., т. 3. М., 1969, с. 564.

автор тотчас же взмолился: «Товарищи (...) не говорите о символах! У меня здесь есть символы — это Василий, это дед, это Хома и яблоки. Так я вам скажу: дед — это символ деда, Василь — символ Василя, а яблоки — символ яблок»[2].

В самом деле, что, кроме хрестоматийного Тимоша из «Арсенала», неуязвимого для пуль, можно еще припомнить? Мать, рождающую новое дитя, когда хоронят ее старшего сына? Дождь, поливающий в это время созревшие плоды? А что, собственно, это должно символизировать? Любая попытка словесной расшифровки ведет к такой банальности, что Довженко немедленно превращается в какого-нибудь Левчука. Сюжет упорствует в своей элементарности, едва ли не самоценной. Ни кадр, ни персонаж, взятые отдельно, не объяснят ничего доверчивому критику или пораженному зрителю, но тем более поразят ощущением связанности всего со всем. Не просто в рамках фильма — в рамках мира, родившего фильм.

Ассистент Довженко Л. Бодик вспоминал, как режиссер показывал картину своему отцу. Старик впервые, кажется, видел фильм. Смотрел настороженно, молча. И только когда появились на экране совершенно песенные волы, которых еле отыскали в соседнем районе, он не выдержал: «Ой, добрые волики!» Мир «Земли» — это не просто то, что окружает человека в повседневности: это то, что напрямую связано с его долей, ибо дает ему жизнь[3]. И потому все в этом мире, помимо бытового назначения, имеет еще и магическое, сакральное — то, которое выходит наружу в обряде.

Именно в обряде любой жест, любой предмет открывают свой магический смысл, превращая элементарное действо в *священнодействие*, которое призвано обеспечить роду изобилие, а значит, и благополучие в будущем. Собственно, идеальное будущее и разыгрывается в обряде. Бытовая сцена с песнями и плясками здесь вовсе не изображение быта, но как бы метафора, например, произрастания зерна. Явление, обратное привычному нашему, людей культуры Нового времени, восприятию: для нас, скажем, «жатва смерти» уже и не метафора даже, но лишь стертое словесное клише.

А что если фабулу «Земли», легко сводимую к газетной заметке, рассмотреть в таком контексте, как некий аналог обрядового действа? Рискнуть, оглянувшись на Дж. Фрезера, М. Бахтина, О. Фрейденберг? Не вспомнятся ли умирающе-воскрешающие божества от Озириса до Адониса, скорбь богини плодородия Деметры, потерявшей дочь, и т. д. и т. п.? Не в единстве ли смерти-рождения источник пафоса картины, где в одном кадре совмещены старик и младенец, где мать рождает новое дитя именно в момент похорон старшего сына, превратившихся в триумф его дела, где в финале невеста героя оказывается в объятиях избранника нового, но по типажу сходного с героем? И случайно ли ночью настигает героя смерть, а его триумфом становится приход дня? И, наконец, случайна ли сцена жатвы, растиражированная затем в десятках картин, в «Земле» оказывается лишь частью эпизода приготовления хлеба со скрупулезным воспроизведением всех этапов: обмолота, просеивания, размола, приготовления теста и т. д.?

Кто же тогда, однако, возвел в сан божества деревенского комсомольца-тракториста? Какое сознание может наделить мифологическими чертами конкретное частное лицо? Драматический опыт истории нашей дает внятный ответ: сознание людей, живущих мифом и в мифе. Вариантов возведения множество — от Мавзолея до историко-биографического канона. Редко где демонстрируется механика мифологизации. «Земля» в этом отношении — произведение уникальное.

В сознании односельчан Василь-комсомолец совершает деяние поистине глобального масштаба: перепахивая межи, герой тем самым распахивает границы окружающего людей мира. «Вдруг стало видимо во все концы света...» — описывает апокалиптическое чудо Н. В. Гоголь в «Страшной мести» — «...и видно стало все, так видно и тревожно...» — вторит ему отец Василя в литературном сценарии. Рывком, титаническим усилием героя втянуты люди в напрочь новое для них — непривычное и необжитое — пространство.

Вот почему сцена прибытия тракторов в село решена именно как обрядовое действо — с двумя партиями, выстроившимися друг против друга и вступающими в шутливый словесный поединок («едет» — «стало»), и трактор превращается в вариант праздничной повозки, на которой восседает Вершащий праздник и перебрасывается с окружающими ритуальными насмешками и бранью.

---

[2] Там же, т. 1. М., 1966, с. 265.

[3] «Идешь и чувствуешь родную землю, что кормит тебя не только хлебом и медом, но и мыслями, песнями и обычаями, и не только кормит и растит, но и примет когда-то в свое материнское лоно, как приняла прадедов твоих и деда под яблоней» (там же, с 115).

Можно вспомнить «герц» — искусство словесной схватки перед боем у запорожцев (на нем, кстати, построено знаменитое письмо султану), и обряд выбора гетмана, где «герц» с его сквернословием применялся не менее широко, можно вспомнить, в конце концов, и античные триумфы с аркой, символизирующей рождающее лоно. Так или иначе — герои признается лидером, вожаком, вождем благодаря масштабу своего деяния. Именно в этом качестве он и наделяется чертами божества, способностью в одиночку свершить нечто глобальное, что определит бытие коллектива. Фактически он дарует роду своему новый способ бытия, как даровал его всякий пламенный большевик в послереволюционной мифологии. Именно способность выхода за межи — то есть за грани представимого, допустимого — более всего поражает коллективное сознание, является для него главным свидетельством сверхъестественного могущества героя.

А между тем в обряде, как уже было сказано, места означающего и означаемого прямо противоположны нашему восприятию. Прообраз есть зерно, становящееся хлебом и дающее жизнь роду (тот самый эпизод с приготовлением хлеба, стоящий в фильме сразу за уборкой урожая — жатвой, перед сценой свидания и гибели Василя). А приобщение рода, коллектива к сверхъестественной силе вождя неизбежно ведет к принесению героя в жертву. Признав героя вождем, его тем самым обрекают на заклание: зерно сажают для того, чтобы в результате съесть хлеб.

Пока герой в одиночку творит свое титаническое деяние, масса взирает на него с отчужденным интересом, но не двигаясь с места. Нужна его гибель, чтобы масса прониклась его целью и продемонстрировала это именно *шествием* — то есть, наконец, стронувшись с места.

Любопытная вещь: в «Земле» мы не видим убийцу в момент преступления. Пуля прилетает неведомо откуда. Потом лишь антагонист героя, молодой кулак Хома — своего рода герой «навыворот», даже по типажу — безуспешно будет привлекать к себе внимание, но так и не будет ни увиден, ни услышан. Не будет именно потому, что тут существенна и необходима смерть героя, но не личность того, кто эту смерть принес. То же — в принципе — в любой канонической советской картине 30-х годов: «Чапаев», скажем, или какой-нибудь забытый «Кармелюк». Суть не в убийце, но в неизбежной пуле, несущей окончательный триумф и бессмертие герою.

А как смотрит на все это автор? Как и его герой-тракторист: с высоты трактора — как атрибута могущества вождя. Изменение масштабов пространства означает для него неизбежное укрупнение масштаба человеческой личности, принципиально новый взгляд на принципиально новый вид. Здесь человек не подчиняет себе природу, но становится равен ей, найдя общий с ней язык. Законы природы и законы истории отныне составляют единое целое. И основная драма состоит в том, что по традиции люди продолжают мыслить происходящее в привычных для них формах, и несовпадение рождает смерть. Бунт кулака бессмыслен именно потому, что направлен против общего закона истории и природы, согласно которому нужно достойно уйти, уступив место новым отношениям, как уступает место новым поколениям довженковский Дід Семен в прологе фильма (корчи кулаков идут сразу встык за сценой смерти Діда). Масса же сразу должна узнать себя в Василе, проникнуться верой в правильность его коллективистской линии: идти *за живым*.

Не с этой ли целью Александр Довженко разыгрывает действо, в которое втягивает целое село — Яреськи, настороженно присматривающееся к грядущим переменам? Не для того ли обсуждает с яреськовцами каждую деталь торжественного похоронного шествия, споря, настаивая, в чем-то уступая (скажем, требовал, чтоб за гробом шли, улыбаясь,— «дядьки» категорически запротестовали, пришлось согласиться). «Такие похороны должны стать новым обрядом на селе»[4], утверждал он, по свидетельству Л. Бодика.

Разыграть действо со смертальным исходом, чтобы предотвратить этот исход в реальности? Заменить в обряде реальное кровавое человеческое жертвоприношение условным, символическим — как это и происходит при переходе общества на более высокую ступень развития?

В конечном счете не есть ли «Земля» заклятие настоящего будущим — грандиозный кинематографический обряд?

Во всяком случае, после окончания съемок жители Яресек предложили режиссеру стать председателем организуемого ими колхоза.

Довженко отказался.

А государство предпочло другие обряды и ритуалы.

Евгений Марголит

[4] Бодик Л. Джерела великого кіно. Спогади про О. П. Довженка. Київ, 1965, с. 59.

«Расёмон», Япония (1950)

В живописи пуантилизма точки есть не что иное, как зримые, овеществленные миги вечности. Заполняя собою всю площадь холста, точки эти обозначают меж тем не только пространство изображаемого, но и само время существования данного пейзажа. Время, как четвертое измерение пространства. Точки эти — *хронотопичны.*

Хронотоп, в особенности экранный, больше «пространство-во времени», нежели «время-пространство». А скорее — и то, и другое. Ибо и то, и другое вместе полнее всего отвечают законам поэтики.

Хронотопичны как явления природы (Альберт Эйнштейн, А. А. Ухтомский), так и явления искусства (М. М. Бахтин).

«Расёмон»
Авторы сценария Акира Куросава и Синобу Хасимото. Оператор Кадзуо Миягава. Композитор Фумио Хаясака. Художник Со Мацуяма. В ролях: Тосиро Мифунэ, Масаюки Мори, Матико Киё, Такаси Симура, Минору Тиаки, Китидзиро Уэда, Дайскэ Като, Фумико Хомма. Производство «Дайэй».

Как те же точки пуантилистов, можно воспринять, например, обыкновенные капли дождя.

Бесконечный, монотонный густой дождь в начале фильма Куросавы «Расёмон» — случай двойного хронотопа. Явление природы и экранное его изображение задают самой жизни и повествованию о ней эпический, вечностный тон.

Дождь сводит доселе незнакомых путников под кровлей ворот — сводит, кажется, навсегда. Во всяком случае, до поры, пока они не доищутся истины в неторопливой своей беседе. Спор монаха, разбойника и крестьянина-дровосека — такое же обрамление фильма, каким в сценарии является новелла Акутагавы «Ворота Расёмон» по отношению к другой его новелле «В чаще».

Лавина дождя и темная громада ворот присутствуют на экране с такой исчерпывающей основательностью, что здесь уже не остается места для чего-нибудь остального. Бренный, грешный мир — где-то там, за кадром; здесь — стабильность и покой. Да, да: холод, мрак, непогода — и отчего-то чувство покоя.

Тут зрителя подстерегает первая неожиданность: путникам вроде бы только и надо, что *переждать* дождь — однако очень скоро обнаруживается, что ожидание героев напоминает «ожидание Годо». Хронотоп *встречи* в данном случае равновелик хронотопу *дороги.* Элементарная завязка сюжета стремительно оборачивается его кульминацией.

Из новеллы «Ворота Расёмон» передается в фильм Куросавы энергия духовного напряжения, которое испытал герой новеллы бродяга, заставший в башне ворот старуху, обирающую мертвых, и, в свою очередь, обобравший ее (зло за зло). Новелла «В чаще» становится композиционным каркасом авантюрного экранного действия, где неожиданности подстерегают зрителя каждые десять минут — как в детективе. Бродяга из «Ворот Расёмон», а вслед за ним разбойник Тадзёмару в той или иной степени страдают комплексом Раскольникова. Близость Акутагавы и Куросавы кругу мыслей Достоевского не нуждается в специальном подтверждении, однако вполне определенно является относительной. У Достоевского хронотоп наказания, точнее сказать, перио-

да «после преступления» превалирует над хронотопом самого преступления. У Достоевского душа героя бьется в тисках самовыявления, самовыяснения вины, самопознания греха. У Акутагавы и Куросавы ощущаешь необходимость не столько во внутреннем прокуроре, сколько в адвокате. Факт убийства самурая, как это ни странно на первый взгляд, используется больше в попытках оправдания, нежели с целью обвинения. Оттого и важно здесь присутствие в качестве свидетеля духа самого убитого самурая, явленного в облике молодой ведьмы. Оттого фигура разбойника возникает в сюжете дважды: по ту и эту стороны преступления.

Дождь продолжает идти — но о плавном течении действия не может быть и речи. Напротив. Монотонный шум дождя делает еще более контрастным восприятие и без того динамичных ретроспективных эпизодов.

Каждая из версий, по-своему толкующая роковую встречу разбойника Тадзёмару с семьей самурая Такэхиро, получает у Куросавы и оператора Кадзуо Миягавы особую пластику. Каков персонаж — такова и пластика каждого эпизода, где одно и то же событие подается как увиденное «внутренним зрением» того или иного ведущего персонажа. Непосредственно от его имени всякий раз разговаривают со зрителем создатели фильма.

Сцены, где героем выступает Тадзёмару (Тосиро Мифунэ), полны экспрессии, заряжены прямо-таки неукротимой первородной силой. Действуя на лоне природы, Тадзёмару сам выступает частью этой природы, своего рода человеком-зверем. Стало хрестоматийным уподобление Тосиро Мифунэ в данной роли тигру, льву, леопарду и прочим могучим и свободным хищникам. Сцены с участием жены самурая Масаго (Матико Киё) исполнены проникновенного лиризма, а по технике актерской игры напоминают о былом и вполне заслуженном величии немого кино. Куросава почти каждым своим фильмом свидетельствует о глубокой своей привязанности к немому экрану. А когда повествование ведется от лица самурая Такэхиро (Масаюки Мори), то оно обретает необходимую двойственность — в соответствии с поведением этого персонажа, не желающего поступаться самурайскими принципами, но уже и не могущего достойно придерживаться их. Молодая ведьма как дух убитого самурая делает ощущение двойственности максимально зримым. И, наконец, более ровно и отстраненно подается четвертая версия события — в изложении крестьянина-дровосека (Такаси Симура). Одним словом, пластика фильма всецело подчинена воле его многоликого главного героя.

Пространство экранного действия изрядно расширяется за счет виртуозной смены персонажей, поочередно выполняющих функции этого героя. В восприятии зрителей монологи — свидетельские показания персонажей становятся диалогами *разных* участников *одного* события.

Уникальность композиции «Расёмона» — в одновременном развитии его сюжета по горизонтали и по вертикали.

Ведущее начало в литературном хронотопе — время, в хронотопе экранном — пространство. Фильм Куросавы — случай особый. Он столько же кинематографичен, сколько и литературен.

Следуя давней романной традиции, фильм «Расёмон», как уже было замечено, воссоединяет хронотоп *встречи* и хронотоп *дороги*. Они естественно, органично близки, как часты в самой жизни встречи и расставания в пути.

Встреча — это прежде всего «время в пространстве».

Дорога — это «пространство во времени».

В «Расёмоне» время вливается в пространство как капли все того же дождя падают в благодатную почву, подготавливая жизнь новым ее всходам. Можно сказать, само Время оплодотворяет здесь Пространство.

«Хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве» (Бахтин) выступает у Куросавы надежным строительным материалом фильма.

Случайность, сведшая путников под одной крышей, очень быстро становится закономерной: по сути, их объединяет не само событие, а рассказ о событии, спор вокруг события, исследование события.

Самого события в фильме нет. Оно, в реальности имевшее место, где-то за горизонтом экрана — в навсегда ускользнувшем прошлом, действительно кануло в Лету. Каким событие было на самом деле, ведает один лишь Бог. Все остальные трактовки — *относительны*.

«Расёмон» предъявляет зрителю некие субъективные толкования вполне определенной объективной реальности, воспроизвести которую, однако же, невозможно. Воспоминания о реальности, фантазии о реальности могут быть сколь угодно яркими и разнообразными, но разница между подлинником и оригиналом все равно останется.

И потому фильм «Расёмон» — еще и монолог самого Куросавы, расписавшегося в

невозможности постичь реальность в полном объеме. Воистину: жизнь богаче выдумки. Куросава здесь — не сторонний наблюдатель, а как бы еще один — четвертый — собеседник в первой тройке персонажей (монах, разбойник, дровосек) и еще один — четвертый — наблюдатель события в лесу (помимо разбойника, самурая и жены самурая). Разбойник, заметим еще раз, присутствует в каждой тройке.

Четвертый персонаж фильма — будто четвертое, надсюжетное его измерение. Выступивший *четвертым* дровосек толкует событие как можно ближе к реальности, хотя не забывает при этом скрыть, что похитил драгоценности жены самурая. И еще дровосек смягчает финал так и не завершенного, уперевшегося в бесконечность действия благородным поступком: подбирает кем-то подброшенного к воротам Расёмон младенца. Если это искупление грехов, заглаживание вины — то чьих и чьей?.. Быть может, не случайно киновед Дональд Ричи предположил, что самурая убил и даже, наверное, жену его обесчестил как раз дровосек?..

Что и говорить, гипотеза остроумная. Однако резоннее не отыскивать в происшедшем правых и виноватых. Ибо все и каждый здесь по-своему правы и по-своему виноваты.

Хронотоп «Расёмона» принадлежит и восточной и западной культурам. Европеизм Акутагавы и Куросавы обнаруживается в известной их близости к экзистенциальному опыту — при самой глубокой верности дальним и близким национальным традициям. Конечно, посмотрев «На дне» или «Идиота» того же Куросавы, значительно легче рассуждать на эти темы. Но и «Расёмон» с его многовариантностью человеческого бытия, кажется, готов разделить европейские открытия и заблуждения в отношении Человека и его предназначения.

Кстати, другая новелла Акутагавы «Сад» неожиданным образом перекликается с чеховскими «Чайкой» и «Вишневым садом» (данная тема требует специального исследования). В поэтике Акутагавы и Чехова присутствует, например, сходный хронотоп цветения и увядания, непосредственно связанный с образами цветущей вишни, хронотоп столицы и провинции...

Дождаться, пока перестанет дождь в фильме Куросавы «Расёмон», по существу, нельзя: дождь здесь необходимо *преодолеть*. Развеять тьму заблуждений светом истины. Сюжет неумолимо идет к тому и властно ведет за собою зрителей.

Полные солнца и света ретроспективные эпизоды-монологи троих активно подготавливают эту встречу.

Пространство у ворот тут замкнуто тьмою. И настоящее, получается,— тьма? А может, так оно и есть: много ли мы знаем о нынешней жизни, много ли главного, а не второстепенного открыли в ней! Может, действительно: «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянье»...

Пространство леса, где совершилось преступление (или преступления?), практически бесконечно, оно доступно всякому любопытствующему взору. Тогда прошлое, выходит,— свет?

А будущее? Как отнестись к этому то и дело меняющемуся третьему измерению вечности? Как пройти по хрупкому мостку между уже случившимся и тем, что еще может или должно случиться? Что — и тут нужны четвертый герой и четвертое измерение?..

XX век, похоже, окончательно запутал человечество в поисках ответа на мудрый и наивный сей вопрос. Куросава, вслед за Акутагавой соотнеся век X и век XX, ищет собственный ответ в «Расёмоне», как и в последующих, более поздних фильмах.

Сорокалетний «Расёмон», возмужавший, но не состарившийся, продолжает свою работу не только в истории мирового кино, но и во благо будущего экранного познания истины.

Виктор Гульченко

Интервью «ИК»

Коста-Гаврас, или Признания «пропавшего без вести»

Беседу ведет и комментирует А. Брагинский

Коста-Гаврас — псевдоним Константина Гавровского. Только два фильма этого крупного режиссера были в нашем прокате: «Одним человеком больше», удостоенный премии Московского кинофестиваля в 1967 году, и сравнительно недавно — «Пропавший без вести», снятый в США. На МКФ в Москве в 1969 году во внеконкурсной программе шла «Дзета». Но затем Коста-Гаврас снял «Признание» и вместе с другими создателями картины был надолго отлучен от наших экранов.

В начале июня «Признание» наконец-то было показано в Москве. В связи с этой запоздалой премьерой по приглашению ее организатора, газеты «Московские новости», к нам в гости приехал режиссер Коста-Гаврас, автор сценария Хорхе Семпрун, ныне министр культуры Испании, и исполнитель главной роли Ив Монтан.

В Москве и состоялась наша беседа.

А. Брагинский. Начнем, если угодно, с начала. Вы родились 13 февраля 1933 года?

Коста-Гаврас. Совершенно верно.

А. Брагинский. Ваш отец — русский, а мать гречанка?

Коста-Гаврас. Точнее, мой отец происходил из семьи выходцев из Одессы. Он родился в Греции. Начав работать в кино, я стал называть себя для удобства Коста-Гаврасом. В кино полно людей с псевдонимами.

А. Брагинский. Почему пишут, что политические взгляды вашего отца стали причиной вашего отъезда во Францию?

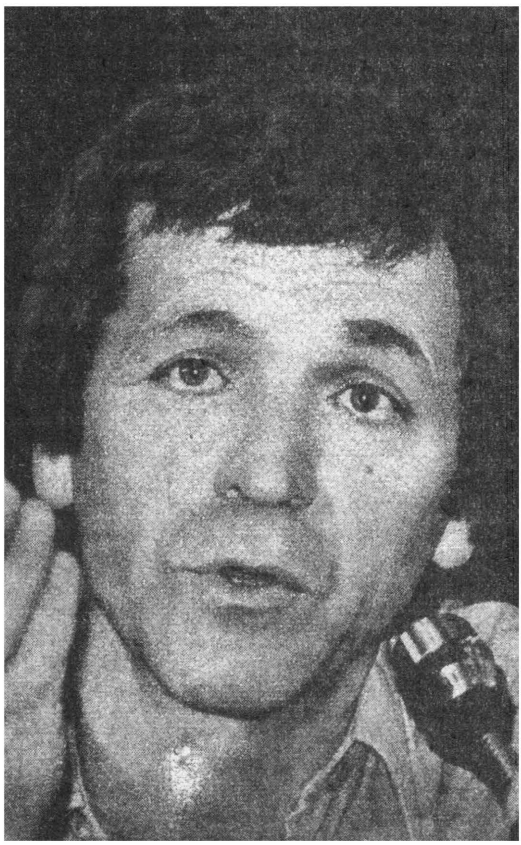
Коста-Гаврас. Пишут всякую ерунду!.. В общем, надо сказать, что мой отец участвовал в движении Сопротивления — в рядах ЭАМ, то есть был левым. После войны всех, кто сражался с фашизмом, записали в коммунисты. Мой отец был только демократом, а не коммунистом, и все равно это мешало его карьере, его жизни. Детей бывших эамовцев не принимали в университет. Вот почему, закончив лицей, я решил отправиться во Францию, где сначала изучал литературу, а затем увлекся кино и перешел в Институт высшего кинообразования. Учился на отделении режиссуры, но аттестован также, как оператор и монтажер.

А. Брагинский. За этим следуют годы ассистентуры?

Коста-Гаврас. Во Франции это был единственный путь к самостоятельной постановке. Институт предложил мне стажировку у Ива Аллегре, который снимал в 1959 году «Честолюбивую женщину». С нее все и началось. На съемках я познакомился с бывшей женой Ива Симоной Синьоре, со всем кланом Синьоре — Монтан. После Аллегре я работал с Рене Клером на фильме «Все золото мира». Я очень любил его. У Рене Клера был своеобразный метод работы над фильмом с двумя ассистентами: первый занимался всем на свете, второй всегда находился рядом с режиссером, он следил, чтобы все шло строго по сценарию. Я был вторым. Мы часто обсуждали разные детали, спорили. Клер был великим профессионалом, и я многому научился у него. В те годы он не скрывал своей горечи от постоянных нападок со стороны «новой волны» (как, впрочем, и другие режиссеры его поколения). Позднее Клер был «реабилитирован». После его смерти я остался очень дружен с его вдовой, которая собирает все, что пишут о ее муже. Когда я был во главе Синематеки (пять лет, с 1982 по 1987), я собрал все фильмы Рене Клера и поручил одному молодому композитору сделать музыкальную фонограмму для его «Соломенной шляпки». Потом, после Клера, мне было очень интересно работать с известным писателем и кинематографистом Жаном Жионо на его единственной самостоятельной картине «Крез». Затем — Рене Клеман («День и час»

и «Кошки»), Жак Деми («Бухта Ангелов»), Марсель Офюльс («Банановая кожура») и Анри Верней («Уик-энд в Зюйдкотте» и «Обезьянка зимой»). А потом... потом я вдруг понял, что мне больше нечему у них учиться. Мне к тому же советовали не засиживаться в ассистентах — это могло стать моей профессией...

Еще работая с Рене Клеманом, я просто так, для тренировки ума, написал экранизацию романа Жапризо «Убийство в спальном вагоне». И сумел поставить фильм.



Коста-Гаврас

А. Брагинский. Это было в 1965 году. Но вы тогда еще не были французским подданным, не так ли?

Коста-Гаврас. Совершенно верно. Сначала я не хотел принять подданство из-за того, что Франция воевала в Алжире. Я был против этой войны. А когда я в первый раз подал прошение, мне отказали, заметив, что надо подождать этой чести. Ну что ж, я ждал...

А. Брагинский. Вернемся к «Убийству в спальном вагоне»... Вы превосходно выбрали актеров, особенно Ива Монтана на роль Гращи.

Коста-Гаврас. Да? Спасибо. А знаете, сначала Монтан не хотел, чтобы его герой говорил с акцентом. Мы с ним были давно знакомы, часто встречались, и я не замечал акцента. С экрана же он очень чувствовался, и мне это как раз очень нравилось, да и Симона меня поддержала. Я сказал Монтану: если получится плохо, мы сделаем перезапись. Такие условия он принял, и в результате все остались довольны, и он — первый.

А. Брагинский. Вы начали с приключенческих, детективных сюжетов.

Коста-Гаврас. Да. Вслед за «Убийством в спальном вагоне» я снял «Одним человеком больше». Это была, увы, неудачная попытка рассказать о Сопротивлении, используя жанр вестерна. С саспенсом, и все такое. Через фильм проходила мысль о том, что когда идет борьба, нельзя оставаться нейтральным. Но в конце концов действие поглотило идею...

А. Брагинский. Так мы подходим к «Дзете».

Коста-Гаврас. В тот момент к власти пришли «черные полковники». Правда, я и до этого считал, что мне нечего делать в Греции, хотя от корней своих никогда не отрекался. Во Франции я получил все — возможность бесплатно учиться в университете, дешевое общежитие и недорогую столовую. По воскресным дням я работал, денег ведь не хватало, а родители не имели возможности мне помогать. Но как только полковники захватили власть, я испытал чувство унижения, я был оскорблен до глубины души. Всплыли воспоминания о гражданской войне. Надо было что-то предпринять. И тут мне попалась книга Василикоса об убийстве Ламбракиса. Я позвал Семпруна и стал ему с листа переводить книгу. Незадолго до этого его исключили из компартии Испании. Он был таким же апатридом, как и я. Нам не хватало только третьего «иностранца» — им стал урожденный итальянец Ив Монтан. Мы работали с воодушевлением. Фильм сохраняет и теперь определенную силу. За монтаж ему был присужден «Оскар». Американцы любят определенность и четкие объяснения. Эти качества присущи монтажу картины. Но я считаю, что монтаж делается не в аппаратной, а во время написания сценария... Я не видел фильм восемь лет — до тех пор, пока он совсем недавно был показан на ретроспективе моих картин в Нью-Йорке в Музее современного искусства. Я не люблю

пересматривать свои картины. А тут в зале была и молодежь, и люди постарше. Реакция их была удивительная. Вот я и подумал, что фильм не устарел.

А. Брагинский. Это этапный ваш фильм, оттуда берет начало политическое направление в вашем кино...

Коста-Гаврас. В известной мере Лично я не называю свои фильмы политическими. Это упрощение. Я считаю все фильмы политическими.

А. Брагинский. Так же думал и Брехт...

Коста-Гаврас. Прекрасно, очень рад. Я предпочитаю называть свои картины народным кинематографом. Мне кажется, что те, кто яростно отрицают политическую окраску своих фильмов, как раз занимаются политикой. Такие американские картины, как «Рэмбо» или фильмы со Шварценеггером,— чисто политическое кино. Они обращены к наивному зрителю, которому вбиваются в голову ложные идеи о жизни, о войне во Вьетнаме. Все эти фильмы несут четкую политическую функцию.

А. Брагинский. Как же вы определяете свои фильмы после «Дзеты»?

Коста-Гаврас. Я не собираюсь этого делать. Это задача ваша, критиков.

А. Брагинский. Но ведь главное в них — политическая проблематика.

Коста-Гаврас. Да, но если подходить к кино впрямую. Однажды мы разговорились с Дэвидом Лином, и он сказал мне: «Ты берешь политические темы». Я ответил: «Послушай, Дэвид. Ты делаешь это тоже. Чем занимается твой Лоуренс Аравийский?» Все зависит от подхода. В моих картинах каждая тема решена по-разному. Иногда, скажем, романтически. В каждом фильме есть история, сюжет, персонажи. Я придаю большое значение саспенсу — как в греческой трагедии. Один мой учитель говорил, что людей от животных отличает то, что первые хотят знать, что находится за горой. Вот это и есть саспенс.

А. Брагинский. Затем после «Дзеты» вы сделали «Признание». Почему вы взяли этот сюжет?

Коста-Гаврас. Однажды, когда мы еще работали над «Дзетой», я оказался на Рождество в гостях у актрисы Франсуазы Арнуй. Там был Клод Ланцман. Вы его знаете?

А. Брагинский. Да, знаю. И недавно в Москве показывался его документальный фильм «Шоах» — о еврейском геноциде.

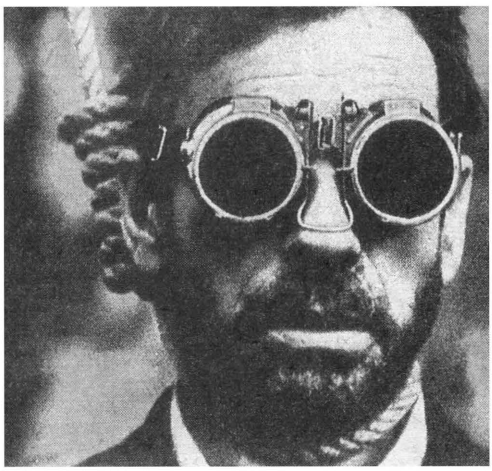
Коста-Гаврас. Так вот Ланцман рассказал, что прочел автобиографическую книгу Артура Лондона «Признание». Речь в ней шла о чудовищно беззастенчивой кампании незаконных репрессий, которую Сталин развернул в странах Восточной Европы против видных коммунистов, в первую очередь еврейского происхождения. Я тотчас же купил ее. И был глубоко взволнован. Но и возмущен. В том смысле, что «Признание» сублимировало мой гнев. Там были вещи, в которые мы верили. Глубоко. Даже не принадлежа к компартии, мы считали, что надо изменить жизнь. Но для постановки фильма нужны были средства. Их у меня не было. У Семпруна тоже. Кстати, в ходе работы над сценарием я узнал, что дочь Лондона Франсуаза училась одновременно со мной в Институте высшего кинообразования. Она стала монтажницей и продолжает заниматься этим делом. Словом, мы были полны решимости сделать фильм. Нас интересовал механизм признаний: отчего человек, боровшийся за торжество определенной идеи, принадлежащий к некоей семье-партии, приходит в конце концов к отрицанию своей сущности ради защиты этой семьи? Отчего он разрушает себя? Каждый из нас боролся за интересы своей родины. Мы готовы были это делать с восторгом и энтузиазмом. Здесь же борьба сопровождалась унижением.

Монтан был в США. Мы связались с ним. Предложили сыграть главную роль — Артура Лондона, который в момент ареста был заместителем министра иностранных дел и проходил по тому же процессу, что и Рудольф Сланский, один из руководителей компартии Чехословакии. Он сказал, что если мы так захвачены этим материалом, он готов работать с нами. Встал вопрос: где снимать? Я поехал в Прагу. Руководство студии согласилось помогать нам. Я снова приехал в Прагу в начале июня 1968 года. Но тут чехословацкие коллеги уже не были очень уверены, что мы сможем вместе работать, они говорили, что ситуация быстро меняется. Посоветовали мне снимать в Вене или в Венгрии. Я вернулся в Париж. Мы должны были закончить сценарий. Но в Вене мне снимать не хотелось — город очень немецкий. Стали искать натуру в Страсбурге. Остановились на Лилле, где мэром был социалист Пьер Моруа, который очень помог нам, очистив для съемок центр города. На студии мы воссоздали по фотографиям и кинохронике зал суда. Об актерах было сказано, что если они готовы рисковать, это их дело. Позднее, когда мы стали отбирать актеров во Франции, некоторые очень близкие нам люди говорили, что участвовать в антикоммунистическом фильме не будут...

А. Брагинский. Это было непростое время... Итак, вы сняли картину о Чехословакии.

Потом вы снимали в Латинской Америке, в США, Израиле. Отчего не во Франции?

Коста-Гаврас. Знаете, один французский драматург однажды заметил, что во Франции не сделаешь трагедии. Жизнь здесь настолько приятна, нет никаких серьезных конфликтов. Это не страна крайностей — в отличие от Латинской Америки или Северной Америки, где легче найти сюжет для трагедии. Иные думают, что США — это рай. Это рай, когда есть деньги. Когда люди там создают свой мирок, покупают



«Признание»

дом, машину, строят бассейн, они держатся за все это, отсюда и конфликты. После «Дзеты» меня не раз приглашали в Америку работать. Но я отказывался. Я не хотел делать кино, которое может сделать любой американец.

А. Брагинский. Однако вы поставили такой антиамериканский фильм, как «Осадное положение»...

Коста-Гаврас. Но действие там происходит в Латинской Америке, а не в США! Будучи греком, я всегда интересовался ролью, которую американцы сыграли у меня на родине во время гражданской войны. Я напал на след американского советника Митрионе, который был организатором вмешательства в дела чужих стран. Так родился сюжет «Осадного положения». Я хотел его снимать с американцами, но те требовали сильно изменить сценарий, ввести больше действия, добавить любовные сцены. Я же стремился к другому. Съемки велись в Чили. При Альенде. Мы имели жаркие дискуссии с коммунистами, которые считали, что мы делаем процэрэушный фильм, поскольку Монтан играл агента ЦРУ. Их газеты писали обо мне страшные вещи, что я продался мировому капиталу. Писал это и известный журналист Аугусто Ривалес, который был вместе с Альенде в последний час их жизни. Других друзей тоже убили...

А. Брагинский. Действие фильма «Пропавший без вести» тоже происходит в Латинской Америке.

Коста-Гаврас. Как только мне предложили сюжет об американцах, пропавших без вести в Латинской Америке, я за него ухватился. Но сценарий поначалу был совсем другим. Меня в нем заинтересовала лишь линия отца, который отправился искать сына — примерно пятая часть сценария. И тогда мы написали новый сценарий. В общем, это был американский фильм, сделанный с американцами, они участвовали и в финансировании — это они дали деньги на такого актера, как Джек Леммон.

А. Брагинский. Именно с этого фильма вы стали котироваться в США?

Коста-Гаврас. Думаю, раньше — с «Дзеты». Многие американцы готовы защищать Америку, несмотря ни на что. Были люди, которые особенно на меня нападали. Они называли мой фильм «марксистской грязью по-еврейски». Зато фильм был прекрасно принят университетской молодежью.

А. Брагинский. Ваш последний фильм «Музыкальная шкатулка» тоже об Америке.

Коста-Гаврас. Это получилось случайно. Но мне очень понравился сюжет об эмигрантах и американцах. О проблемах адаптации. Я эти проблемы знаю по личному опыту. В главной роли снималась Джессика Ланж, она впервые играла роль такого плана. Я просил ее отказаться от своего «имиджа»: она сделала себе другую прическу, нашла новую походку. Ее героиня — настоящая американка. Драма ее состоит в том, что, будучи адвокатом, она должна защищать отца, оказавшегося нацистским преступником. Она не верит в это обвинение, но вынуждена признать очевидность факта. Джессика Ланж — поразительная актриса! Никогда еще, по-моему, она не играла так хорошо.

А. Брагинский. Стало быть, это опять социальный фильм?

Коста-Гаврас. Если хотите.

А. Брагинский. Фильм о наследии нацизма?

Коста-Гаврас. Скорее о памяти. Импульсом к его созданию для меня стали мои американские впечатления. Оказалось, что в США скрываются десять тысяч нацистских преступников — я прочитал об этом в статье

чиновника министерства юстиции. Я думал, что они смогли найти прибежище только в Латинской Америке — там я видел их особняки за высоченными заборами, к которым и приблизиться нельзя: частная собственность!

А. Брагинский. И хорошо они там живут?

Коста-Гаврас. Очень... В «Музыкальной шкатулке» меня также интересовал конфликт отца и дочери, отношение представителей одного поколения к другому.

А. Брагинский. Мы довольно подробно остановились с вами на картинах, объединенных одной темой: темой выбора. Всем героям приходится выбирать, с кем быть. Можно в связи с этим вспомнить и «Ханну К.». События этого фильма происходят в Израиле, и героиня — «коллега» героини «Музыкальной шкатулки», тоже адвокатесса, защищающая араба, который нарушил законы военного времени. Ей тоже приходится выбирать — с кем быть, под нажимом своих соотечественников. Или другой ваш фильм — «Особый отдел»: рассказ о кровавом преступлении нацистов и их вишийских приспешников, отправивших в годы оккупации на виселицу ни в чем не повинных людей. Еще одна картина — «Свет женщины». Ив Монтан, сыгравший героя фильма, сказал, что это не просто любовная история, но «история ясного взгляда на любовь».

Коста-Гаврас. Это верно. И тут мои герои стоят перед выбором, который дается им непросто.

А. Брагинский. И вдруг среди этих в общем серьезных картин появляется почти бурлескная комедия «Семейный совет». Отчего?

Коста-Гаврас. Мы все похожи на детей. Нам всегда не хватает какой-нибудь игрушки, скажем, паровозика. Мне вот не хватало комедии. Я очень забавлялся, снимая этот фильм о семье «медвежатников», которых бунт сына, решившего «завязать», ставит в затруднительное положение: он подлинный мозг их «компании», без него они ничто. Тут вновь проблема выбора, перед которой оказывается сын. Он хочет жениться и стать честным человеком. Люди на Западе считают, что собственность, количество материальных благ важнее, чем качество жизни. Люди хотят иметь все и теряют все. В этом для меня идея фильма.

А. Брагинский. У вас там, кажется, играют Джонни Холлидей, Ги Маршан и Фанни Ардан...

Коста-Гаврас. И все прекрасно играют! Я работал с ними впервые и получил удовольствие. Мы все время хохотали... Другой «игрушкой» для режиссера может быть музыкальная комедия. Но до этого еще не дошло.

А. Брагинский. Чем вы собираетесь заняться теперь?

Коста-Гаврас. Не знаю. Ищу. В Европе.

А. Брагинский. Каковы ваши впечатления от поездки в Москву на сей раз? Вы ведь уже были в СССР дважды?

Коста-Гаврас. С тех пор много воды утекло. Многое изменилось. Мы были очень взволнованы, ибо никогда не думали, что сможем показать здесь «Признание». Мы думали, что ничего тут не изменится при жизни нашего поколения. И вот мы тут. Нам задают неожиданные вопросы, которые прежде были табу. Встречаясь раньше в Париже с советскими людьми — кинематографистами, журналистами,— мы были очень сдержанны. Мы не хотели ставить их в сложное положение. Мы не говорили с ними на опасные темы, мы вели себя в точности так, как ведут себя дети с бедными родителями. Положение было фальшивым. И вот я выступал в «России» перед просмотром «Признания», чтобы объяснить некоторые вещи, конец, например, ведь это было сделано двадцать лет назад. Тогда мы считали, что коммунистический режим не поддается реформации. Оказалось, что ничего подобного. И когда я им сказал: «Вы сами знаете, что произошло»,— они стали аплодировать и смеяться. Мы испытали здесь, в Москве, глубокое волнение и чувство облегчения.

А. Брагинский. Все трое?

Коста-Гаврас. Конечно. Монтан не подавал виду, но в машине он не скрывал своего восторга. И печали — ему было обидно, что всего этого не может увидеть Симона. Мы ходили по знакомым ему местам, по Красной площади, были в зале Чайковского и в той комнате, где они с Симоной ужинали с Хрущевым...

Дискуссии

Андрей Плахов — Кирилл Разлогов

Канн-90: неоакадемизм versus неоварварство

А. Плахов. Разговор о Каннском фестивале можно вести в разных аспектах, каждый из которых интересен.

Первый — это проследить, как отразилась на структуре фестиваля, на его ориентациях и приоритетах изменившаяся политическая реальность, в частности, молниеносные перемены в Восточной Европе. Отчасти с этим связано как никогда большое количество советских фильмов в разных программах Канна-90 и повышенное внимание к ним.

Может быть, стоит сразу зафиксировать это? А дальше уже обсудить второй аспект — какие сиюминутные и далеко идущие художественные тенденции отразил фестиваль.

К. Разлогов. Только при том условии, что мы не будем отрывать эстетические тенденции от политических, в частности, от включения Восточной Европы в европейский «общий дом». Ведь одна из главных проблем нашего кино, в частности, это уяснение, хотя бы для себя, что вписывается в мировой кинопроцесс, а что, наоборот, остается так или иначе на его периферии.

А. Плахов. Да, безусловно.

К. Разлогов. Я был участником той политической акции, с которой начался фестиваль — второй (после минувшего года) дискуссии из цикла «Кино и свобода»: «Европа 90: кино без границ» — и могу засвидетельствовать, что это было открытое политическое действо, организованное при участии супруги президента Франции Д. Миттеран и министра культуры Жака Ланга.

Конкретно об этой дискуссии можно было бы написать особо. Мне бы хотелось отметить только одно выступление — крупнейшего польского режиссера К. Кесьлевского, который не без оснований заметил, что свободы в мире — ограниченное количество, и если кому-то ее дается больше, то у кого-то она отбирается. Так, нормальное участие наших кинематографистов в мировом кинопроцессе предполагает значительные валютные затраты, которые ни наше нищее государство, ни союз, ни дышащие на ладан студии обеспечить не могут, а это значит — платить должны партнеры. И тот факт, что две картины, поставленные советскими режиссерами А. Адабашьяном и Г. Данелия, представляли в Канне «Перспективу французского кино», обозначает то, что каких-то молодых французов возможности сделать первые картины лишили.

А. Плахов. Очень жаль, конечно, несостоявшихся французских дебютантов, но не думаю, что наши способны сколько-нибудь реально осложнить их существование. А если способны — тем лучше. Вступая в сферу нормальной конкуренции, мы и так зачастую подобны несмышленышам, брошенным в воду. Не каждому суждено выплыть — нет ни навыков, да и инстинкт, наверное, атрофирован. Впрочем, за Кесьлевского я спокоен и даже за Адабашьяна, сделавшего вполне достойную и вполне французскую, кстати, картину.

Тем не менее во всех восточноевропейских странах и у нас тоже уже ощущается ностальгия по тем временам, когда государство было не только жестоким цензором, но и мощным финансистом. Эти времена прошли, и сейчас мы оказываемся в таком же положении, как наши западные коллеги-кинематографисты. А на самом деле — в гораздо худшем.

К. Разлогов. Не случайно Жак Ланг призывал к тому, чтобы в ходе перестройки мы не выбрасывали за борт вместе с водой и ребенка. Мысль о том, что государство должно поддерживать культуру, иначе она обречена на вымирание, сквозила во многих западных выступлениях.

А. Плахов. Так или иначе, Канн в этом году повернулся лицом в нашу сторону. Это потребовало четырех лет перестройки и полугодовой «перманентной революции», прокатившейся по Восточной Европе. Другие фестивали — и крупные, и помельче — давно отреагировали на перемены. Благодаря Берлину кинематографический мир еще три года назад начал открывать для себя советское «полочное» кино, сыграли здесь свою роль и Локарно, и Мюнхен, и Пезаро, и небольшие французские фестивали. Но Канн с ритуальным величием держался до последнего.

Правда, три года назад, на 40-м юбилейном Каннском мы выступили вполне респектабельно — с сенсационным «Покаянием», с полулегализованным (на тот момент) фильмом А. Кайдановского «Простая смерть», с неожиданной «Робинзонадой» Н. Джорджадзе, отхватившей «Золотую камеру». И все-таки вежливые реверансы в наш адрес не отменяли общего отношения к нашей культурной реальности как периферийной, а к политическим событиям — как к очередной кампании. Мы уже поверили вам когда-то, при Хрущеве, а потом имели Чехословакию и Афганистан,— словно сквозило тогда в интонациях. Какие основания верить в серьезность ваших перемен теперь?

Однако, приобретя глобальный характер, кризис социализма резко повернул вектор культурной политики Канна на Восток. И в этом году на фестивале произошло запоздалое открытие целого кинематографического материка. Не отдельных фильмов, а именно огромной зоны, в которую вписываются кинокультуры России и Украины, Польши и Грузии, Чехословакии и Эстонии...

К. Разлогов. Тут есть еще одна комическая закономерность — на протяжении последних двадцати с лишним лет наши отношения с Каннским фестивалем всегда складывались чересполосицей — год ссоримся, год миримся. А здесь мы ссорились целых два года — в течение этого времени в Каннском конкурсе не было ни одной советской картины. Логично было предположить, что теперь будет не просто примирение, а большое примирение, разрушение берлинской стены придало этому братанию глобальный характер. Я только боюсь, как бы Каннский фестиваль не поперхнулся кинематографом Восточной Европы и не отказался бы от него уже на ближайшие пятьдесять лет.

А. Плахов. Подобное опасение могло бы быть основательным, если бы западноевропейский кинематограф (американский оставим пока в стороне) имел за собой могучие художественные тылы. Но показанные в Канне последние работы последних классиков «десятой музы» не слишком вдохновляют. Таково было общее мнение по поводу новых картин Тавиани, Феллини и — в меньшей степени — Годара и Куросавы. Пожалуй, только старейший режиссер мирового кино португалец Мануэль де Оливейра продемонстрировал молодость духа.

Правда, для меня этот вопрос частично остается открытым, поскольку не все из этих картин мне удалось посмотреть.

К. Разлогов. Заметьте, что все картины «великих», кроме «Новой волны» Годара, были показаны вне конкурса.

Я тоже, к сожалению, не все видел, но просмотренное оставляет печальное впечатление выдыхающегося кинематографа, который с блеском вновь и вновь повторяет то, что делалось давным-давно. Каждый из режиссеров в этом плане остается верен самому себе до полного изнеможения.

Но, на мой взгляд, дело не только в корифеях. Современный западный неоакадемизм сродни отечественным экранизациям классики в славные годы застоя: режиссеры, в их числе и ведущие, упражнялись в переложении литературного материала на экран, делали это квалифицированно, но с одной только целью — «делать искусство» за счет признанных авторитетов. Вот это стремление «делать искусство», повторять то, что уже сказано, сегодня заявило о себе в полную силу. В ту же неоакадемическую тенденцию я бы включил и внеконкурсную французскую программу: «Папа-ностальгия» Бертрана Тавернье, «Пленница пустыни» Раймона Депардона, «Сирано де Бержерак» Жан-Поля Раппно и, как это ни странно, даже китайскую ленту «Юду», сделанную Чжаном Имоу и Яном Фенляном, повторяющую в еще более классицистическом варианте то, что было сделано в «Красном гаоляне».

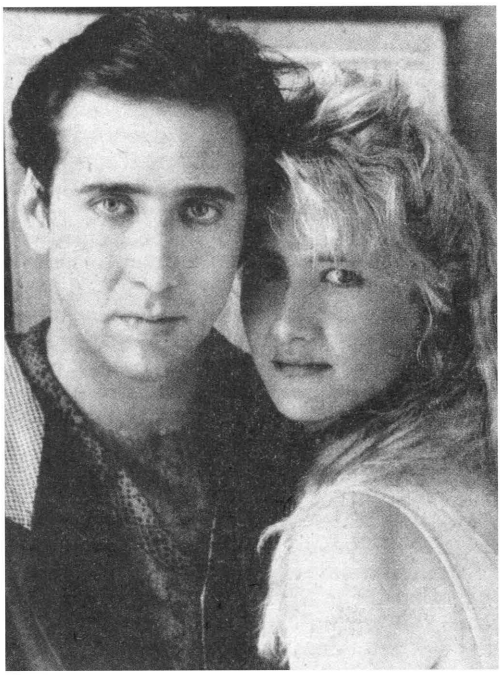
Так что неоакадемизм — это большая и сильная тенденция, которой Канн-90 дал как бы зеленую улицу.

А. Плахов. Это можно назвать и неоакадемизмом, и постклассицизмом, особенно если иметь в виду Тавернье или фильм «Ночное солнце» — экранизацию толстовского «Отца Сергия», осуществленную братьями Тавиани. Каждый из этих авторов тоже, подобно герою Толстого, предстает своего рода духовным отшельником, без живого соприкосновения с «миром», он лишь заново прокручивает свои собственные давно отработанные психологические и стилевые модели.

Правда, фильм Вайды «Корчак» (о знаменитом польско-еврейском писателе и педа-

гоге) какое-то касание к жизни имеет, косвенным свидетельством явился разразившийся в дни фестиваля скандал. Причиной стало поругание еврейского кладбища под Авиньоном, а «Корчак», трактующий проблему антисемитизма, вызвал недоумение своей холодной абстрактностью, так не вязавшейся с температурой политических страстей.

К. Разлогов. Конечно, проблемы, связанные с антисемитизмом, сейчас очень актуальны не только у нас в стране, но и во



«Дикое сердце», режиссер Дэвид Линч

всем мире. Но главным событием был ведь не показ фильма Вайды, а осквернение еврейского кладбища. Кстати говоря, один этот вопиющий факт разрушает те идиллические представления, которые культивируются у нас по отношению к странам, давно живущим в демократических условиях, наглядно демонстрируя, что социально-исторические процессы во многих случаях оказываются сходными. А Вайде с «Корчаком» в этом плане «повезло», скандал способствовал интересу к картине, хотя ей, на мой взгляд, не хватает живости ощущений, яркости режиссерского решения и многих других достоинств, которые были у самого Вайды в эпоху «Пепла и алмаза» или в недавней картине Агнешки Холланд «Яростный урожай».

А. Плахов. Раз уж мы об этом заговорили, нельзя не назвать фильм Алана Паркера «Приди и взгляни на рай», словно иллюстрирующий проблему, о которой вы упомянули: выплески национальной нетерпимости случаются и в условиях развитой демократии. История любви американца и японки, бытовые картины жизни японской колонии в Штатах даны на фоне событий начала второй мировой войны, нападения на Пирл-Харбор и взрыва шовинистических антияпонских эмоций в стране, гордящейся своим «врожденным» демократизмом. Все очень знакомо, и остается только сожалеть, что в художественном плане фильм не достигает уровня прежних работ Паркера.

Но я не согласен с вами по поводу китайской картины. По-моему, она просто прекрасна, и наслаждаться ею нисколько не мешает сходство с «Красным гаоляном». Изобразительный стиль Чжана Имоу строится на его уникальном цветовом зрении, необыкновенной насыщенности и контрастности красок. Какой уж тут академизм, когда в структуру семейной мелодрамы заложена острейшая политическая метафора! Вся новая история коммунистического Китая открывается как драма расплаты за совершенное когда-то насилие.

К. Разлогов. Дело в том, что я термин «неоакадемизм» не употребляю в уничижительном смысле. В этом стиле кинематографического мышления есть своя сила, и если я о чем-то сожалею, так это о том, что китайская картина не получила приза.

Меня приятно удивила и «Мать» Глеба Панфилова, которая, по-моему, абсолютно ложится в неоакадемическую тенденцию, но на нашей почве, с учетом особенностей отечественной культурной традиции. Этой лентой советское кино вписывается в мировой кинопроцесс, а не находится на его периферии. Хотя, конечно, и к «Матери» у меня есть ряд претензий. Тем не менее, это картина достойная, точно так же, как и китайская.

Мне в целом понравился и фильм Годара, хотя и он повторяет все то, что делал последние двадцать лет. Для тонкого знатока творчества режиссера здесь есть и новизна — появление Алена Делона, как актера-фетиша.

То есть названные картины базируются на солидном фундаменте, иные сделаны с художественным блеском и большим мастерством. Хотя, говоря о неоакадемизме, я и констатирую с горечью выхолащивание

плодотворных когда-то тенденций. Однако поскольку сами по себе эти тенденции высокие, сильные, влиятельные, а каждый художник по-своему уникален, то, безусловно, все эти произведения вызывают уважение.

А. Плахов. То, что вы сказали,— хороший аргумент в дискуссиях с теми критиками, которые считают фильм Панфилова совершенно неактуальным, чуть ли не конъюнктурным или «конъюнктурным наизнанку». Я тоже вижу в академической эстетике киноромана определенное соответствие тому, что происходит в мире и что я называю ностальгией по Большому Стилю, уходящему в прошлое вместе с великими режиссерами. У нас эта ностальгия умножена на разверзшийся хаос бытия и сознания, который вызывает тоску по устойчивости, по «консервативным» художественным формам.

«Тилай» режиссер Идрисса Уэдраого

Что касается Годара и Тавернье, поражает, как парадоксально параллельными оказались пути этих авторов, столь несхожих во всем. Годар вот уже три десятка лет выступает как неисправимый авангардист; Тавернье пришел в режиссуру позднее, и хотя в молодости делал нечто более или менее экстравагантное, очень быстро сформировал свой вариант классического французского стиля. Для французов, переживших «десять лет Годара» и «десять лет Тавернье», оба режиссера одинаково престижны. Но оба, судя по последним работам, одинаково академичны и рациональны в развитии своего метода.

К. Разлогов. При этом выигрывает Жан-Поль Раппно, темпераментно интерпретирующий Ростана в духе «Комеди Франсез».

А. Плахов. Главным козырем фильма был все же Жерар Депардье, постепенно становящийся национальным мифом. Понятны чувства публики, с наибольшим восторгом приветствовавшей приз своему кумиру. Хотя, думаю, французы были несколько ущемлены тем, что жюри совершенно проигнорировало и Годара, и Тавернье.

К. Разлогов. Ну, тут есть свои нюансы. Про Годара прошел очень настойчивый слух, что ему с легкой руки председателя жюри Бертолуччи будет вручена «Золотая пальмовая ветвь». Наконец-то! Но жюри, решив все же эту «пальмовую ветвь» ему не давать, сочло, что любая другая награда будет для него унизительна — отсутствие приза лучше, чем утешительная промежуточная премия, которой может удовлетвориться другой мастер.

А. Плахов. В этом разница между Годаром и Тавернье.

К. Разлогов. А эта тенденция в целом на фестивале проиграла, то есть все те картины, которые мы перечислили, вызвали по меньшей мере двойственную реакцию критики. Хотя говорить о реакции критики сложно — разные подборки мнений давали зачастую противоположные результаты.

К примеру, оценки «Матери» в международной подборке гарантировали ей первое место, а в опросе французских критиков она

замыкала список. Но в целом создалось ощущение, что неоакадемизм скорее уважаем, чем интересен, он не вызывает живых эмоций, не говоря уже о восторге.

В этом смысле тот факт, что «Золотая пальмовая ветвь» была отдана Дэвиду Линчу, что приз за лучшую режиссуру получил Павел Лунгин, — это, на мой взгляд, свидетельствует о том, что есть и другая тенденция, значительно менее широко представленная в программе, которую я бы назвал «неоварварством» (по аналогии с неоакадемизмом). Это искусство жесткое, не обращающее внимания на приличия, на нормы, на то, что можно и что нельзя делать на экране, имеющее лишь одну цель — эффективность воздействия на зрителя. Этот тип творчества, который прорывается сквозь все преграды своей программной безвкусицей, прагматичным хамством, страстью к бессмысленному, частному, но блестящему эффекту (спички, которые ни с того ни с сего с грохотом то и дело вспыхивают на крупном плане в «Диком сердце» Линча), оказывается в конечном итоге потенциально более плодотворным, чем тот, что порождает картины, отмеченные большим вроде бы мастерством, опирающиеся на авторитетную традицию, но лишенные живого нерва. Разумеется, нервы в картине Линча и в картине Лунгина — разные, но произрастают они на почве постмодернистского мироощущения, совершенно из других корней, скажем, не из Л. Толстого (как картина Тавиани), не из М. Горького (как картина Панфилова), а из комикса, из «черного романа», из телевизионных сериалов, из нашего блатного романса, из рок-групп, из видеоклипов и т. д. Иными словами культурные истоки этих, как показал фестиваль, крупных культурных событий принципиально неклассичны.

«Голос Луны»
режиссер Федерико Феллини

Мне кажется, что и «Черная роза...» С. Соловьева чем-то связана с этой тенденцией, хотя на фестивале она и не прозву-

чала. Ее показали «под занавес», на закрытии программы «Особый взгляд» — вроде бы почетно, но все уже думали только о предстоящем распределении призов. Важнее другое — перестроечным «неоварварством» советское кино тоже вписывается в мировой кинопроцесс.

А. Плахов. Насчет «Черной розы...» у меня такого впечатления не возникло. Ну, а «Такси-блюз» — фильм в некотором роде исключительный для нашего кино. Во-первых, это не совсем наш фильм, он задуман и выполнен с устремленным прицелом на международный рынок. И выполнен в этом смысле очень успешно: я уже писал об этом. У Лунгина явно чувствуется увлечение американскими сюжетами; некоторые из них видны невооруженным глазом, например, «Таксист» Скорсезе, но все они даны в более мягком, «французском» стилевом варианте. И в то же время сам материал картины — это наша родимая «чернуха», которая обычно выглядит как нечто дикое, пугающее, космичное, совершенно внерациональное и непонятное для иностранцев. Это касается многих наших фильмов, как, скажем, «Муж и дочь Тамары Александровны». В прошлом году в Венеции часть критиков высоко его оценила, но общее отношение было крайне растерянное и сдержанное.

В «Такси-блюз» русский иррационализм введен в координаты западного сознания. Вы можете называть его постмодернистским, так оно, вероятно, и есть, но в самой этой трансплантации мне не хватает естественности. Слишком понятно, как это сделано (хотя сделано замечательно). В то время как фильм Линча представляет для меня некую эстетическую загадку. Он не просто «грамотно» сделан, в нем есть элемент веселого безумия. В свое время мне очень понравился «Синий бархат», более ранняя картина Линча, и я замечаю, что этот режиссер в каждом очередном фильме поднимает еще одну планку условности и настолько демонстративно перемешивает все ее компоненты, что каждый раз вызывает новый шок.

Когда «Астенический синдром» Муратовой упрекали в «агрессивности», режиссер сначала словно не понимала, о чем идет речь, а потом заметила, что в известном смысле искусство всегда есть акт насилия и агрессии. Фильм Линча тоже им является — не менее, может, чуть более других.

К. Разлогов. Я могу вспомнить, как когда-то, случайно посмотрев по телевизору фильм «Человек-слон» Линча — вторую его картину — и ни секунды не сомневаясь после десяти минут, решил пригласить ее на Московский фестиваль, где она прошла без всякого зрительского успеха, вызвав очень противоречивые реакции, вплоть до полного отрицания. Даже критики не могли принять такого страшного, уродливо трагического героя. Стремление шокировать Линчу присуще. Вот его фильмы и шокируют, они неизменно вызывают бурную реакцию — как всякое сильное искусство.

А. Плахов. Я помню выступление Л. Трауберга на другом Московском фестивале в одной из дискуссий. Он говорил, что не видел ничего более отвратительного, чем «Синий бархат». Тот самый Трауберг, который в свое время слыл мастером формального экспрессивного приема, тоже по-своему агрессивного. Леонид Захарович замечательно писал об эффектах американских эксцентриков. А ведь Линч блистательно использует в том числе и эту эстетику, как бы возводя ее в квадрат.

К. Разлогов. Линч бе́рет быка за рога с первого же эпизода — кости трещат и мозги летят по стенам — это чистый прием. Идея чистого самодовлеющего эффекта вообще лежит в основе эстетики нео-Голливуда, в том числе и конформистского его крыла. Вспомните первый эпизод фильма «Индиана Джонс и Храм судьбы». Хотя самодовлеющий эффект у Спилберга никого не шокирует — он просто показывает, как блестяще владеет профессией и знает своих (экранных, а не литературных!) классиков.

А. Плахов. Фильмы Спилберга адаптированы для любой аудитории — от Канады до Японии, для зрителей всех возрастов — от пяти до восьмидесяти лет.

К. Разлогов. А Линч, наоборот, не только показывает, как прекрасно он умеет это делать, но и насколько ужасно это прекрасное. Поэтому я понимаю реакцию и каннской аудитории, хотя она была не только единодушно отрицательной, как, скажем, в 1987 году на присуждении «Золотой пальмовой ветви» Морису Пиала. В этом году зал как бы разделился на две неравные части, и мне кажется, что большая часть зала скорее приветствовала этот приз.

А. Плахов. Мне кажется, наоборот.

К. Разлогов. Во всяком случае, пресса французская скорее одобрила решение жюри, которое, по мнению журналистов, поступило оригинально и вместе с тем благоразумно. Сомнений в том, что эта картина в принципе шла на приз, ни у кого не возникало. Загадки эстетической я, честно говоря, здесь не вижу. Это очень зрелое переосмысление традиций массовой культуры, это полная свобода ориентации в материале, это тяга к чистому психофизиологическому эффекту при достаточно большом пренебрежении к сю-

жетной канве, которая прослеживается лишь формально. В общем, если вдуматься, то и пересказывать нечего. Но на самом деле в фильме Линча суммировано очень многое. Там есть и то, в чем в свое время упрекали Меньшова,— идея сказочной феи, Золушки, и т. д. «Дикое сердце» — это ужасная волшебная сказка. Режиссер напоминает нам о том, что если сказки читать внимательно, они окажутся переполненными ужасами — просто мы как-то забываем об этом: а ведь волк-таки съедает бабушку и внучку. Линчу удается показать ужас волшебной сказки на материале современных популярных жанров.

Что касается картины Лунгина, тут она, конечно, по ударной силе уступает Линчу, но все же принадлежит той же тенденции. Причем я не думаю, что дело здесь в стремлении режиссера-сценариста сделать ее по международным стандартам. Корни другие, они — в некоторых особенностях нашей сегодняшней реальности, если не воспринимать ее чрезмерно всерьез и не предаваться размышлениям о том, насколько правомерно все то, что происходит в Верховных Советах и на экранах телевизоров. Ведь в конечном итоге все это нелепая игра, происходящая на наших глазах.

Поэтому я-то думаю, что это постмодернистская тенденция, а точнее для нас — постсоцартовская.

А. Плахов. По-моему, мы заговорили о постмодернизме применительно к нашему кинематографу, как всегда, чересчур поздно и одновременно в силу этого — чересчур рано. У нас и модернизма-то не было, по крайней мере последние двадцать лет. Соцарт — да, но это, простите, «две большие разницы».

И уж никак не могу взять в толк — неужели и Меньшов имеет отношение к постмодернизму? Думаю все-таки, что это совсем другая история. В фильме «Москва слезам не верит» нет и следа того ужаса, который пленяет вас в Линче. Дивная светлая сказка времен застоя. Наоборот, сегодня есть ужасы (новый смысл старой шутки: «Какой ужас!» — сказал Хичкок, посмотрев первый попавшийся советский фильм), а сказки нет.

У Линча присутствует и то, и другое — двойственность реальности зловеще обнажена, это и делает фильм живым, несмотря на чудовищную искусственность всего придуманного. Вообще меня поражает, что американская действительность, которая отличается от нашей, как пейзаж Луны, тем не менее порождает живую, а не умозрительную поэтику ужасного. Это особенно впечатляет на фоне рационализма и академизма европейского, в частности французского, кино. Американский кинематограф в силу своей исключительной энергии остается одним из немногих явлений, которые не позволяют этому искусству умереть или захиреть.

К. Разлогов. Я не очень уверен, что академизм явление только европейское. Скажем, картина Пола Шредера «Забота о посторонних», которая показывалась на закрытии, очень хорошо сделанная и очень академичная. Действие, правда, происходит в Европе, но режиссер не просто американец, а выкормыш американской культуры, знаменитый своим каллиграфизмом. То есть в кино США мы тоже можем найти явления, которые отражают это стремление «делать красиво», быть может, с меньшим «классом», чем у европейцев. С другой стороны, мне кажется, в европейском кино есть тенденции, связанные с неоварварством.

Посмотрим, что сюда еще можно приплюсовать из европейского кино...

Как это ни странно, если считать «Таксиблюз» европейской картиной, то она как раз и окажется в единственном числе. Или это опять синдром советско-американской близости? Что бы там ни было, таких картин было мало, поэтому они и выиграли.

Есть и еще одна тенденция, о которой мы с вами не говорили, — это произведения, находящиеся за пределами борьбы названных течений. Для меня самое удивительное открытие фестиваля состоит в осознании того, что место советского кино сегодня вовсе не в этом запредельном пространстве экзотических изысков. Помнится, Владимир Дмитриев говорил совсем недавно, что, мол, нас как курьез, как Гану или Гвинею, вытягивают на мировые кинофестивали... Я бы сказал, что Каннский фестиваль этого года свидетельствует скорее об обратном.

Гана и Гвинея, образно говоря, там свое получили: картины «Тилай» Идриссы Уэдраого из Буркина-Фасо и японский фильм «Острие смерти» Кохэя Огури — чисто экзотические. Я, к примеру, думал, что японская лента хоть и хороша, но настолько специфична, что ей ничего не светит, поэтому обрадовался, когда она получила приз ФИПРЕССИ. Когда же вместе с «Тилай» она при этом еще была удостоена Большого специального приза жюри Канн-90, мне показалось, что это многовато. Показательно, что второй по значению приз объединил две работы, находящиеся за пределами основного кинопроцесса. Их трудно оценить как плохие или хорошие, они находятся в рамках других традиций, иных культур, которые пока принципиально не соприкасаются с мировым потоком.

Здесь встает вопрос о главной советской сенсации на Каннском фестивале — о кар-

тине Каневского «Замри-умри-воскресни». Ведь по резонансу она превзошла и Панфилова, и Лунгина, хоть не участвовала в основном конкурсе. Соотносится ли эта работа с мировым кинопроцессом и если соотносится, то как? Тот же вопрос я бы вам задал и относительно ленты «Лебединое озеро. Зона» Юрия Ильенко. Может быть, именно она как раз находится «за пределами»?

А. Плахов. Ничего подобного. Я сам шел на эту картину с чувством большого опасения, зная последние работы Ильенко и счи-

«Ночное солнце», режиссеры Паоло и Витторио Тавиани

тая его стиль архаичным, исчерпавшим себя. И, к своему удивлению, убедился, что если преодолеть первоначальный настрой, то потом, особенно во второй половине, фильм становится чрезвычайно интересным, а в какие-то моменты, мне показалось, он даже соприкасается с картиной Линча (как это ни странно). Например, в макаберном эпизоде переливания крови: это и ужасно, и нелепо, своеобразный черный юмор, которого я совершенно не ожидал от Ильенко. Может быть, это пришло из сценария Параджанова, тем не менее сам фильм сделан хоть и немного старомодными, но эффективными средствами.

Что касается Каневского, то это случай особого рода. Я слышал выступление по французскому телевидению самого режиссера, от этого зрелища невозможно было оторваться. Вообще его присутствие на фестивале, его имидж «зэка», прошедшего огонь, воду и медные трубы, очень помог, «прибавил» картине. Каневский говорил: в ней такая правда, что когда он сам ее смотрит, каждый раз плачет. Наверное, это чувствовала и западная публика, хотя зачастую совершенно не понимала тех реалий, из которых возник фильм: откуда там взялись японцы, когда и где происходит действие. Но все это было неважно.

Важно было ощущение пронзающей правды, гиперреализма в психологическом смысле. Я думаю, что эта картина сделана в чисто германовской традиции, но без того изыска и тех нюансов, которых у Германа очень много и которые почти невозможно понять человеку, находящемуся вне нашего контекста. А поскольку фильмы Германа известны за границей недостаточно, картина Каневского стала настоящим открытием, она в адаптированном виде донесла стиль германовского направления до каннской аудитории.

К. Разлогов. Тут я не совсем с вами согласен. Мне кажется, это не есть повтор того, что делает Герман. Хотя эти работы находятся в той же системе координат, она построена в ином ключе. Эмоциональность

того, что показывает Каневский, то, что он пропускает ужасное через детское восприятие, делает картину убедительной. И умение его вовремя остановиться и перевести все в условный ряд в финале, то есть как раз в тот момент, когда реальность становится физически невыносимой. Кинематограф Каневского, на мой взгляд, явление самобытное, и я бы не подверстывал его однозначно к такому «Герману для бедных» (я утрирую вашу мысль), у него есть свои достоинства, иные, чем у автора «Проверки на дорогах».

К. Разлогов. Но почти все фильмы Германа демонстрировались в прокате в крупных странах типа Франции. Тут можно вернуться к тому, с чего мы начали. Пока мы говорим в основном о наших картинах, а как же поворот к Восточной Европе, которая была широко представлена и в основном конкурсе, и в большинстве параллельных программ? Я, к сожалению, не все видел. Но просмотренное не вызывает особых восторгов — все то же ощущение вторичности, даже по отношению к нашему кино, современный уровень которого оставляет желать лучшего. Напри-

«Папа-ностальгия», режиссер Бертран Тавернье,

А. Плахов. Согласен, и не отрицаю их. Что касается Германа, я сожалею, что фильмы его не пользуются той известностью, которой они заслуживают. Считаю «Лапшина» одним из самых выдающихся фильмов последних десяти лет, но факт остается фактом, что воспринимается он на Западе с большой мерой экзотической отстраненности. К тому же он не показывался на больших фестивалях — ни в Канне, ни на других.

мер, «Последний паром» Вальдемара Кшистека — нормальный политический фильм оппозиционного толка, очень банальный и плохо сделанный. Да и чешская картина «Времена негодяев» Ирены Повлазковой, получившая «утешительный» диплом по разделу дебютов «Золотая камера», тоже весьма посредственная работа.

Фильм Карела Кахини «Ухо», участвовавший в конкурсе,— просто архаичный теат-

ральный спектакль. Конечно, велико мужество режиссера, который в 1970 году сделал картину, обличающую органы безопасности,— об этом нельзя забывать. Но это же не индульгенция!

Я, правда, не видел картину Рышарда Бугайского «Допрос».

А. Плахов. Мне нечего возразить в отношении фильма «Ухо». Я очень многого ожидал от этой картины — самой запретной, самой крамольной легенды чешского кино. Но сегодня она производит впечатление чего-то безвозвратно ушедшего. Это типичный процесс, это касается и многих (не всех!) чешских и словацких, и наших «полочных» фильмов.

Польский «Допрос» не пролежал так долго, но мне он тоже показался архаичным по своей структуре, а по уровню — недостаточно художественным[1]. Правда, этот уровень очень поднимает Кристина Янда, которая заслуженно получила награду за лучшую женскую роль.

Поэтому присутствие в конкурсе Канна этих восточноевропейских сенсаций было скорее политическим, нежели эстетическим фактом.

К. Разлогов. Не надо забывать, что Каннский — наиболее политизированный фестиваль: и политика, и деньги здесь играют огромную роль. Нельзя не учитывать престиж фестиваля, борьбу, которая там идет (и открыто, и завуалированно — можно целый роман написать про то, что, с точки зрения окружающих, происходило в жюри и вокруг него). Тут я не могу отказать себе в удовольствии напомнить, что главной сенсацией кинорынка стала «советская борьба»: «Совэкспортфильм» против «Мосфильма». Главный вопрос: кому принадлежат права на экспорт старых мосфильмовских картин? Сначала приехал директор «Мосфильма» и объявил, что права его. Затем он уехал, а через два дня явился председатель «Совэкспортфильма» и столь же уверенно заявил, что права его. Это, естественно, абсолютно сбило с толку всех зарубежных наблюдателей, которые никак не могли понять, что все-таки у нас происходит.

Такой забавный «хэппенинг». Но «хэппенинг» как раз в русле того, чем Каннский фестиваль и занимается, а занимается он политикой и деньгами.

Есть еще одна вещь, о которой мне хотелось бы сказать,— это традиционное уважение фестиваля к кинематографической культуре, к экранной традиции в целом, свидетельство чему, кстати говоря, и весь неоакадемический цикл.

В конкурсе была картина Клинта Иствуда (привычные нам представления о нем как об исполнителе в «спагетти-вестернах» или триллерах резко изменилось за последние годы — об этом нужно было бы особо написать). Его картина «Белый охотник, черное сердце» представляет собой вариации на темы съемок фильма «Африканская королева» Джоном Хьюстоном на рубеже 50-х годов.

И участие дочери покойного классика Анжелики Хьюстон в жюри придавало всему фестивалю кинематографическую респектабельность. Сила Каннского фестиваля, на мой взгляд, не только и не столько в политико-денежном аспекте, сколько в глубоком уважении к кино, именно как к явлению культуры. Если в некоторых наших кинематографических событиях главное — приемы и «тусовки», а фильмы как бы промежду прочим, то в Канне безусловный приоритет отдается фильмам. И то, что мы в первую очередь сейчас говорим о фильмах, это не есть дань нашей критической профессии, а отражение сути, самоосознания фестиваля.

А. Плахов. Канн, быть может, единственный фестиваль в мире, где кино ощущается как искусство неумирающее, великое, вечное, со своими ритуалами и фанатами, со своей легендарной историей. Это ощутимо и на экране. Три года назад был показан фильм Тавиани «Доброе утро, Вавилон», в прошлом году фильм Торнаторе «Новый кинотеатр «Парадизо» — оба связаны с историей кинематографа. В этом году — новый фильм Торнаторе «У всех все в порядке», который, правда, не имел особого успеха.

Но, скажем, появление в фильме Мишель Морган — это тоже был ностальгический отголосок славной истории кино. Кроме того, достаточно пройтись просто по «аллеям» Каннского кинорынка, носящим имена обладателей «Золотых пальм», или же посмотреть фотовыставку, посвященную Феллини или Грете Гарбо, чтобы понять, сколь высока культура, заложенная в этом «мероприятии», которое часто обзывают ярмаркой тщеславия.

К. Разлогов. В результате мы пришли к поддержке и похвале тому, с отрицания чего начали.

А. Плахов. Надеюсь, не к такой примитивной, какую можно сплошь и рядом встретить в наших газетах. Корреспондент, приезжая с какого-то зарубежного фестиваля, взахлеб живописует его прелести, а завершает тем, что вот, мол, в Москве у нас все не так. Хоро-

[1] Об этом фильме см. также статью Н. Н. Игнатьевой («Искусство кино», 1990, № 10).

шо бы иной раз и переадресовать упреки. Не только вокруг нас, но и в нас не хватает культуры, знания кинематографа и любви к нему.

К. Разлогов. Дело в том, что психология нашего кинематографиста сформирована таким образом, что у него есть уважение к чему угодно, кроме того дела, которым он занимается. В конкурсной программе Московского фестиваля могут быть гениальные картины, а психологическое состояние, согласно которому в фестивале главное не фильмы, а что-то другое, все равно при этом сохраняется. Это упрек не нашему фестивалю, а состоянию кинематографического сообщества. И в Канне, как вы знаете, относительно мало ретроспективных показов. Были ретроспективы братьев Маркс, Роберта Флаэрти, Фрэнка Лаундера, было очень важное для сохранения кинематографического наследия собрание, посвященное архивному делу (тот факт, что американцы больше миллиона долларов вкладывают в киноархивы, должен быть поучительным и для нас — Госфильмофонд и Красногорский архив нуждаются в радикальной модернизации). Что еще? Показ «Аталанты» Жана Виго, дополненный недавно обнаруженными фрагментами, сеансы, посвященные памяти Фрица Ланга и Греты Гарбо, приз Росселлини — не так много, но внимание к историческим аспектам при всей фантастической перегруженности фестивальной программы, в общем, тоже было...

А. Плахов. Какой буклет об «Аталанте» был выпущен!

К. Разлогов. А у нас? Вот я веду в Доме кинематографистов ретроспективный показ шедевров мирового кино. Определенная аудитория всегда есть, но культурной сенсацией это не становится, хотя выбор у каннского зрителя в тысячу раз больше, чем у зрителя советского. Поэтому эта черта фестиваля мне кажется чрезвычайно важной — она обозначает определенный уровень кинематографической культуры, хотя одновременно свидетельствует о том, что эта культура выдыхается, становясь принадлежностью прошлого. Поэтому не случайно, что в этой атмосфере глубокого уважения к классике выделяются те фильмы, которые двигают кино вперед, пусть наоборот, навыворот: наше культовое замирание перед классикой (я использую супернаучное слово) — трансцендирует.

А. Плахов. Ну хорошо, закончим на этом, потому что ничего красивее все равно придумать нельзя.

Петр Шепотинник

Идеалисты с «Малой земли»

«Интерфест-90», дислоцировавшийся в июне нынешнего года под крышей московского кинотеатра «Новороссийск», прошел, увы, почти незамеченным. Небольшая статья Виктора Матизена в «Экране и сцене» с волнующим воображение резюме: «Кинофестивали существуют для кинокритиков» — едва ли не единственный (на сегодняшний день) серьезный отклик на это новорожденное детище «Совинтерфеста» и Федерации киноклубов.

А жаль. Это начинание именно сейчас как никогда заслуживает того, чтобы воздать его организаторам должное, простив им все уже не столь заметные на фоне всесоюзных катаклизмов и социальных бурь мелкие организационные погрешности. «Интерфест-90» доказал на практике, как можно и необходимо препятствовать тотальной, хотя и запоздалой, отечественной «рэмбомании» не варварскими (сюда я отношу сложившуюся у нас за 70 лет практику запретительства, у которой, впрочем, и сегодня есть свои пылкие ревнители), а вполне цивилизованными методами.

Один случайный знакомый на час — из сферы звукобизнеса, пожаловался: заработки доморощенных грамстудий, настырно предлагающих каждому свои услуги на многочисленных перекрестках безбрежной державы, начали падать. Спрашивается, почему? А потому, что невидимые миру радиофранцузы начали убаюкивать сознание зачумленных советских рокфанов поминутными вздохами: «Европа плюс Москва», пуская на целый день отборные шлягеры, еще и на качественном УКВ. Садись, записывай, не хуже чем у подозрительных кооператоров. А может, даже и лучше. И репертуар получше, не одна лишь пьяная оголтелость из двух с половиной нот.

С кинорынком, как ни катастрофичны его дела, может произойти нечто похожее, если только в бой с видеорынком, преследующим вульгарную ориентацию на «Девушек в прозрачных трусиках» и — в лучшем случае — на «Девять с половиной недель», вступит некое *культурное* начинание, устанавливающее планку стандартов сразу на высоте, недоступной бедолаге одиночке-кооператору откуда-нибудь из Гжатска, только и думающему, чтобы урвать со случайного посетителя легкую и быструю монету.

Культурное, то есть представляющее посетителю неизмеримо больший диапазон выбора, выводящее его из сомнительных видеоподвалов в кинотеатры с хорошим звуком и достойным буфетом, то есть превращающим сам процесс зрелища из чего-то смутно напоминающего публичный дом, занавешенный нелепыми гиньольными рекламами,— в, извините за выражение, Храм Искусства.

Причем я здесь веду речь не только об опостылевшем и наивном противопоставлении, условно говоря, Спилбергу какого-нибудь Фасбиндера: на уровне социального бытования они не так уж и «несопоставимы». И тот и другой — факты разной, но — культуры. А у нас — если Бергман, то белые воротнички и Дом кино, а если Спилберг — то пол в семечках и запах пива.

Мы донельзя опошлили само понятие коммерческого кино, однозначно связывая его в своем воображении с каким-то культурным разбоем, насилием над сознанием и прочим. И в немалой степени это произошло

из-за того, что шоу-бизнес у нас все время пускается на самотек, на откуп моментально возникающим и неизменно алчным хозяевам — мол, жанр сам себя окупит, что заботиться о рекламе, о престиже... Между тем качественное зрелище, достигающее порой высот профессионализма («Роджер Рэббит», «Е. Т.», да мало ли можно привести примеров!), вполне достойно того, чтобы стать вровень с нашим почти религиозным отношением к кино «Бергмана—Тарковского—Сокурова».

Окультурить то, что называется коммерческим фильмом, ввести его в нашу социальную жизнь со статусом, противостоящим имиджу полуподпольного товара, купленного на Рижском рынке, не в этом ли первейшая задача таких могущественных организаций, как «Совинтерфест»? Именно в свете этой установки прекрасно прозвучали ретроспективы Нормана Джуисона и Боба Фосса. Кстати, в «Звезде-80», сделанной последним из названных американских режиссеров, был дан более чем разоблачительный портрет падения нравов людей, которые поставили свою жизнь на служение чистой выгоде от шоу- и порно-бизнеса: психологическая сумятица, создающая ритм этой картины, ее отчаянная безысходная броскость, почерпнутая со страниц эротических журналов, в «Звезде-80» вопиет о своей беспомощности, пустотелости, духовной импотенции. Прекрасное, кстати говоря, предостережение для видеокооператоров, хотя, возможно, эта картина чересчур сложна для их репертуара, и им, крайне занятым людям, ознакомиться с ней будет недосуг.

Но есть и обратная сторона этой же самой проблемы. И заключается она в том, что и самый наихудожественный из художественных фильмов не чурается коммерческой установки, если только лишь она реализуется опять же цивилизованными, культурными методами — и резервов для продвижения такого рода искусства (была бы, как говорится, голова на плечах!) более чем предостаточно. Американский опыт, обеспечивший кассовый успех «Амадею» и «Последнему императору», более чем красноречив.

Как гласит легенда, некогда Юрию Петровичу Любимову позвонили из приемной одного из шефов Гостелерадио и предложили что-нибудь заснять в Останкино из спектаклей Таганки, оговорив только лишь одну деталь: «Нам надо что-нибудь попроще, чтоб народ понял». «Народ наш все отлично понимает»,— парировал это предложение Юрий Петрович. Так вот, «народ», да простят мне социологи это ненаучное определение, не так глуп. И он вполне может встать в очередь на Михаила Шемякина. Если его выставка стала для случайного посетителя лишь фактом, моды, и посетитель, отсмотрев Шемякина, не смог соотнести его творчество с каким-нибудь неведомым Анри Руссо, не беда. Пусть. Мода такого рода мне как-то более по сердцу, чем чисто животная тяга к усладе под названием «Мальчишник». И отыскать в резервах воображения того же самого «народа» то, что сможет его приобщить к искусству, например, Дени Аркана и Алехандро Ходоровского, всегда можно, но это требует работы. Требует знатоков. Подвижников. Не тех, кто сорят деньгами в ресторанах после наживы на «Рэмбо-21», а тех, кто собирают деньги по крупицам, дабы затолкнуть случайных посетителей в пусть малый зал «Новороссийска». Я приветствую этот идеализм, особенно, когда вижу, как отечественные мини-спилберги сооружают своих нелепых, разваливающихся на части «суперменов» и кормят нас «порнухой», в которой эротики столько же, сколько в «Кратком курсе истории ВКП(б)».

С удовольствием перечислил бы имена всех этих идеалистов, причастных к «Интерфесту-90», здесь в этой заметке, но нет места, поэтому я мысленно шлю им привет, надеясь на то, что они прочтут эти строки.

Их дело не пропадет даром. Ведь мы сейчас как никогда нуждаемся в уравновешивании культурного и эмоционального баланса многострадального и многострадающего советского народа.

«Совинтерфест» очень долгое время как бы сам был жертвой этой разбалансированности, как, впрочем, и любой другой государственный культурный институт, переживающий эпоху распада всех и всяческих связей. Надеюсь, что состоявшийся «Интерфест» послужит упрочению политики придания культурного облика вполне закономерному стремлению масс *получить качественное развлечение* от коммерческого кино (во-первых) и научить его же, зрителя (во-вторых), *получать качественное наслаждение* от кинематографа, лишенного примитивной рыночной конъюнктурности. Тем самым «Совинтерфест» только упрочит свою репутацию, ведь именно этим, а не каким-то иным целям, служат практически все кинофестивали мира.

Итак, попытка сделана. Сделана более чем удачно. Но вот парадокс: видимо, наша печать окончательно оказалась парализована битвой за хлеб, за сигареты (правда, тогда они еще были), за обветшавшие коммунистические идеи или же против них, поскольку проигнорировала фильм «Иисус из Монреаля», поленившись зайти, увы, в полупустой

зал для журналистов на площади, некогда вымощенной в честь автора «Малой земли».

Парадокс печальный. Поэтому, обычно отпуская стрелы в сторону «Совинтерфеста» за недоработки его служб, спрятавшихся в коридорах гостиницы «Россия», я сегодня хочу порадоваться успеху начинания команды с Хохловки (ведь дело-то общее!) и переадресовать свои упреки нашей нелюбопытной прессе.

Как, вы не видели «Допрос» Бугайского и «Город печали» Хоу Цзяошеня (Гран-при в Венеции-89), не встречались с Даниэлем Ольбрыхским и вдовой Боба Фосса, не смотрели человечнейшую мелодраму из ГДР «Coming Out», (я перевел бы это название, как «Игра в открытую»), не смотрели изысканнейший ретрофильм «Женщины на крыше»? Очень много потеряли. И прошу не жаловаться на всесилие коммерции, разгул видеопиратства и т. п. Просто лень самим, вот и все.

А для того, чтобы Рэмбо и ему подобные не поглотили окончательно кинотеатр «Октябрь», надо, друзья, как говаривал незабвенный чеховский старик Серебряков, «дело делать».

Хорошо, что у «Совинтерфеста» еще хватает сил на то, чтобы это «дело»-таки делать, да еще и (во время заключительной пресс-конференции) набраться духа, чтобы закончить фестиваль на оптимистичной ноте, обещающей будущие свершения и победы.

Постараюсь на этой оптимистичной ноте закончить и я.

Но не забудем, что вот-вот — Московский фестиваль. И не будем расслабляться, как ни ласкают наш огрубевший слух милые стереораскаты, несущиеся из уст скорее всего очаровательной дикторши, ведущей программу «Европа плюс Москва».

Москва — это еще пока, увы, минус Европа.

Анкета «ИК»

Мы проводим эту анкету кинокритиков, специалистов по современному зарубежному кино, включив в список фильмов те, что демонстрировались в нашей стране в 1990 году. В список не входят картины, закупленные для проката альтернативным по отношению к «Совэкспортфильму» путем («Первая кровь», «Ангелочек» и т. п.). Причина тому — полное отсутствие какой бы то ни было централизованной информации по данному вопросу. При составлении списка фильмов мы произвели некоторый отбор, поскольку изрядное количество картин (скажем, из СРВ, КНДР, Румынии) закупается, насколько мы можем судить, из чисто протокольных соображений, в результате чего эти картины лежат мертвым грузом в фондах, никем никогда не востребованные. Так что считать их полноправными участниками зарубежного кинорепертуара было бы весьма дискуссионным. В следующем году мы намереваемся проводить такие опросы более регулярно.

	В. Гульченко	В. Дмитриев	Н. Зархи	Н. Игнатьева	С. Кудрявцев	С. Лаврентьев	А. Плахов	И. Рубанова	М. Сулькин	М. Черненко	П. Шепотинник	Средний балл
КОРОТКИЙ ФИЛЬМ ОБ УБИЙСТВЕ (реж. К. Кесьлевский)	—	5,5	5,5	5,5	5,5	6,0	6,0	4,5	5,5	5,0	5,5	**5,4**
КОРОТКИЙ ФИЛЬМ О ЛЮБВИ (реж. К. Кесьлевский)	—	4,0	5,0	5,0	5,5	5,0	5,0	6,0	5,0	4,5	6,0	**5,1**
БАРЫШНИ ИЗ ВИЛЬКО (реж. А. Вайда)	5,5	4,0	5,0	5,0	5,5	3,5	5,0	5,0	4,5	4,0	—	**4,7**
ДРУГАЯ ЖЕНЩИНА (реж. В. Аллен)	—	4,0	5,5	5,0	4,5	3,0	5,0	5,0	4,5	5,0	5,0	**4,65**
ЗАЩИТНЫЕ ЦВЕТА (реж. К. Занусси)	5,0	5,0	4,0	5,0	5,0	4,0	5,0	5,0	4,5	4,0	4,0	**4,59**
ДО СВИДАНИЯ, ДЕТИ (реж. Л. Малль)	4,0	5,0	5,0	4,5	5,0	3,0	4,0	5,0	4,5	4,0	4,5	**4,49**
ЧЕТЫРЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ РЕНАТЫ И МИРАБЕЛЬ (реж. Э. Ромер)	—	5,0	4,0	—	4,5	4,0	5,0	—	—	—	4,0	**4,41**
РАСПОРЯДИТЕЛЬ БАЛА (реж. Ф. Фальк)	—	4,0	—	4,0	4,5	3,5	4,0	5,0	5,0	4,5	—	**4,31**
ВРЕМЯ ОСТАНАВЛИВАЕТСЯ (реж. П. Готар)	—	5,0	4,0	—	5,0	5,0	4,0	4,5	4,0	3,5	3,5	**4,27**
ПОЛНЕБА (реж. М. Г. Арагон)	—	4,0	4,0	—	4,0	4,0	4,0	5,0	4,0	—	4,5	**4,18**
YESTERDAY (реж. Р. Пивоварский)	4,0	4,0	5,0	4,0	5,0	3,5	4,0	5,0	4,0	3,5	4,0	**4,18**
МОДЕРНИСТЫ (реж. А. Рудольф)	—	4,0	4,5	—	4,5	5,0	3,0	—	4,0	—	—	**4,16**
ИМЯ РОЗЫ (реж. Ж.-Ж. Анно)	4,0	4,0	4,0	4,0	5,0	4,0	4,0	4,5	4,0	4,0	4,0	**4,13**
МОЯ СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ (реж. Л. Лальстрем)	—	4,0	—	—	4,5	—	—	4,0	4,0	—	—	**4,12**
МИССИСИПИ В ОГНЕ (реж. А. Паркер)	4,0	4,0	4,0	4,0	4,5	4,5	4,0	4,0	4,5	4,0	3,5	**4,09**
ДРУГ МОЕЙ ПОДРУГИ (реж. Э. Ромер)	3,5	5,0	4,0	—	5,0	3,5	4,0	5,0	3,5	3,5	4,0	**4,1**

	В. Гульченко	В. Дмитриев	Н. Зархи	Н. Игнатьева	С. Кудрявцев	С. Лаврентьев	А. Плахов	И. Рубанова	М. Сулькин	М. Черненко	П. Шепотинник	Средний балл
АТЛАНТИК СИТИ (реж. Л. Малль)	4,0	4,0	4,0	4,0	5,0	3,5	3,0	4,5	4,0	4,0	—	**4,0**
ГЕРОЙ ГОДА (реж. Ф. Фальк)	—	4,0	4,0	4,5	4,5	3,5	3,0	4,5	4,0	3,5	4,5	**4,0**
СЕРДЦЕ АНГЕЛА (реж. А. Паркер)	3,5	4,0	4,0	—	4,5	4,5	4,0	4,5	4,0	4,0	2,5	**3,95**
ЗЕЛЕНАЯ КОБРА (реж. В. Херцог)	—	3,0	—	—	4,0	—	4,0	5,0	3,5	4,0	—	**3,91**
ХАНУССЕН (реж. И. Сабо)	4,0	3,0	4,5	4,0	4,0	3,5	3,5	3,5	4,0	4,0	3,5	**3,77**
КИНОПРОБЫ (реж. А. Холланд)	—	4,0	—	—	—	3,0	—	4,0	—	3,5	—	**3,62**
А ТЕПЕРЬ КУДА? (реж. Р. Вылчанов)	3,5	—	4,0	—	4,5	4,0	3,0	3,0	3,0	3,0	4,5	**3,61**
КЛИЧ СВОБОДЫ (реж. Р. Аттенборо)	—	3,0	—	4,5	4,5	3,0	3,5	4,5	3,0	3,0	3,0	**3,55**
БЕЗ ЕДИНОЙ УЛИКИ (реж. Т. Эберхардт)	—	3,0	—	—	4,5	3,5	—	—	3,0	—	—	**3,5**
ПРОСТО АМЕРИКА (реж. П. Готар)	—	3,0	3,5	—	4,5	3,5	—	3,0	4,0	3,0	3,5	**3,5**
ОТПЕТЫЕ МОШЕННИКИ (реж. Ф. Оз)	2,5	2,0	—	3,0	4,5	4,5	—	—	4,0	3,0	4,0	**3,43**
ПРОКУРОР (реж. Л. Шарланджиев)	—	3,0	—	4,0	4,5	3,0	4,0	3,5	—	2,0	—	**3,428**
КАМУРАСКА (реж. К. Жютра)	—	3,0	4,0	—	—	3,0	—	3,5	—	3,0	4,0	**3,411**
ВЛЮБЛЕННЫЙ МУЖЧИНА (реж. Д. Кюри)	—	4,0	—	—	4,0	3,0	—	—	3,0	3,0	—	**3,4**
КОПЫТОМ СЮДА, КОПЫТОМ ТУДА (реж. В. Хитилова)	—	—	3,0	—	3,5	—	—	4,0	3,0	3,5	3,5	**3,1**
ГОЛУБАЯ БЕЗДНА (реж. Л. Бессон)	—	2,0	3,5	—	4,0	3,0	—	3,0	3,5	—	4,5	**3,35**
ЗАМУЖЕМ ЗА МАФИЕЙ (реж. Д. Дэмм)	3,0	3,0	3,0	3,0	4,0	3,0	4,0	3,5	3,5	3,0	3,5	**3,31**
ПОЛЕ ЧЕСТИ (реж. Ж.—П. Дени)	—	4,0	3,0	—	3,0	2,5	—	3,5	3,5	—	—	**3,25**
БОЛЬШОЙ (реж. П. Маршал)	3,5	2,0	—	3,5	3,5	2,5	3,0	—	4,0	—	3,5	**3,187**

	В. Гульченко	В. Дмитриев	Н. Зархи	Н. Игнатьева	С. Кудрявцев	С. Лаврентьев	А. Плахов	И. Рубанова	М. Сулькин	М. Черненко	П. Шепотинник	Средний балл
ПОЕЗД В ГОЛЛИВУД (реж. Р. Пивоварский)	3,0	2,0	3,5	3,5	4,0	3,5	2,0	3,5	3,5	3,0	3,5	**3,18**
ЗАНОС (реж. В. Хитилова)	—	3,0	—	3,5	4,0	3,0	2,5	3,0	3,0	3,0	—	**3,125**
ПРОФЕССИОНАЛ (реж. Ж. Лотнер)	3,5	2,0	—	3,0	4,0	3,5	—	3,5	3,0	3,0	2,5	**3,11**
ПРИЛИВ (реж. Дж. Армстронг)	—	2,0	3,0	—	4,0	—	—	—	3,0	—	3,5	**3,1**
РЕКА (реж. М. Райделл)	3,0	3,0	2,5	3,0	4,0	—	—	—	3,0	3,5	2,5	**3,06**
ФАЛЛАДА — ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА (реж. Р. Греф)	—	3	—	—	—	—	—	—	3,0	3,0	—	**3,0**
ДОМ НА КЭРОЛЛ-СТРИТ (реж. П. Йетс)	3,0	2,0	3,0	3,0	4,0	3,5	—	3,5	—	2,0	2,5	**2,9**
ПОЛЕТ НАВИГАТОРА (реж. Р. Клейзер)	—	3,0	—	2,5	4,0	2,5	—	—	2,0	2,0	3,5	**2,78**
ВЧЕРА (реж. И. Андонов)	—	3,0	2,5	—	4,0	3,0	—	3,5	2,0	1,5	2,5	**2,75**
КИНГСАЙЗ (реж. Ю. Махульский)	3,0	2,0	2,5	2,5	4,0	2,5	2,0	3,0	3,0	2,0	2,5	**2,63**
АКАТАМУС (реж. Г. Дюлгеров)	—	—	2,5	—	4,5	2,0	—	2,5	—	1,0	2,0	**2,41**
БАЛОВЕНЬ СУДЬБЫ (реж. К. Лелюш)	—	1,0	—	—	—	2,5	2,0	3,0	3,0	—	2,5	**2,33**
ПОД ПРИНУЖДЕНИЕМ (реж. С. Леруа)	2,5	2,0	—	2,0	3,0	1,0	—	—	3,0	—	—	**2,25**
ДАВАЙТЕ НАДЕЯТЬСЯ, ЧТО БУДЕТ ДЕВОЧКА (реж. М. Моничелли)	—	1,0	—	2,0	3,5	1,5	2,0	3,5	2,0	3,0	1,5	**2,22**
В КРАЙНЕМ СЛУЧАЕ, Я ТЕБЕ НИЧЕГО НЕ СКАЖУ (реж. Ф. Розетти)	—	1,0	—	—	3,0	1,0	—	—	2,5	—	—	**1,87**

ЛИВ УЛЬМАН, АКТРИСА (НОРВЕГИЯ)

Родилась 16 декабря 1938 года в Токио. Жила в Канаде и Норвегии. В 17 лет оставила школу, уехала в Лондон, где восемь месяцев училась на актерских курсах. Вернувшись в Норвегию, играла в труппе передвижного театра, затем — в Национальном театре в Осло. С 1957 года — в кино. В 1966—78 годы творческие и личные взаимоотношения связывали ее со знаменитым шведским режиссером театра и кино Ингмаром Бергманом (дочь — Линн, 1967 года рождения). Благодаря И. Бергману, стала известной во всем мире, снималась в разных странах. Играла в различных театрах, в том числе на Бродвее. Автор трех книг. Занимается общественной деятельностью в ЮНИСЕФ. *1957*: «Сплетни у гор» («Fjolls til fjells»), в Норвегии. *1959*: «Ранний брак» («Ung flukt»), в Норвегии. *1960:* «Ночной хлеб» («Nattens brød»), в Норвегии. *1962:* «Тонни» («Tonny»), в Норвегии; «Короткое лето» («Kort är sommaren»), в Швеции, реж. Б. и А. Хеннинг-Йенсен. *1965:* «Она называет его бездельником» («De kalte ham skarven») в Норвегии. *1966:* «Персона» («Persona»), в Швеции, реж. И. Бергман. *1967:* «Час волка» («Vargtimmen»), в Швеции, реж. И. Бергман. *1968:* «Стыд» («Skammen»), в Швеции, реж. И. Бергман. *1969:* «Ан-Магритт» («An-Magritt»), в Норвегии; «Страсть» («En passion»), в Швеции, реж. И. Бергман. *1970:* «От имени друзей» («De la part des copains»), во Франции; «Ночной посетитель» («The Night Visitor»), в США, реж. Л. Бенедек. *1971:* «Эмигранты» («Utvandrarna»), в Швеции, реж. Я. Труэль. *1972:* «Поселенцы» («Nybyggarna»), в Швеции, реж. Я. Труэль; «Папесса Иоанна» («Pope Joan»), в Великобритании; «Шепоты и крик» («Viskningar och rop»), в Швеции, реж. И. Бергман; «Потерянный горизонт» («Lost Horizon»), в США. *1973:* «40 каратов» («40 Carats»), в США; «Невеста Занди» («Zandy's Bride»), в США, реж. Я. Труэль; «Сцены из супружеской жизни» («Scener ur ett äktenskap»), в Швеции, реж. И. Бергман. *1974:* «Отречение» («Abdication»), в Великобритании. *1975:* «Элин» («Elin»), в Мексике; «Леонор» («Leonor»), во Франции; «Лицом к лицу» («Ansikte mot ansikte»), в Швеции, реж. И. Бергман. *1977:* «На один мост дальше» («A Bridge Too Far»), в Великобритании, реж. Р. Аттенборо; «Змеиное яйцо» («The Serpent's Egg»), ФРГ — США, реж. И. Бергман. *1978:* «Осенняя соната» («Høstsonaten»), Норвегия — Швеция — ФРГ, реж. И. Бергман. *1980:* «Женщина из гавани» («Fruen fra havet»), ТВ Норвегии; «Вещи Ричарда» («Richard's Things»), в Великобритании. *1982*: новелла в фильме «Любовь» («Love»), в Канаде, и режиссер. *1983*: «Дженни» («Jenny»), ТВ Норвегии; «Якобо Тимерман: Узник без имени, камера без номера» («Jacobo Timerman: Prizoner Without a Name, Cell Without a Number»), ТВ США; «Дикая утка» («The Wild Duck»), в Австралии. *1984:* «Безумная диагональ» («La diagonale du fou»), Швейцария — Франция; «Парень из бухты» («Весна под снегом») — «The Bay Boy» («Un printemps sous la neige»), Канада — Франция. *1985:* «Давайте надеяться, что будет девочка» («Speriamo che sia femmina»), Италия — Франция, реж. М. Моничелли. *1986:* «Прощай, Москва» («Mosca addio»), в Италии, реж. М. Болоньини. *1987:* «Габи» («Gaby») Мексика — США. *1988:* «Подруга» («La amiga»), Аргентина — ФРГ, приз за роль на МКФ в Сан-Себастьяне.

ДЖИН ХЭКМЕН, АКТЕР (США)

Родился 30 января 1931 года в Сан Бернардино, штат Калифорния. Настоящие имя и фамилия — Юджин Олдин. Изучал шесть месяцев журналистику в Иллинойском университете, был исключен после конфликта со спортивным тренером. Учился в Нью-Йоркской радиошколе. В 1947—52 годы служил в качестве радиотехника во флоте. Был диск-жокеем в Гонконге и Китае. С 1953 года работал в США телетехником, учился в торговой школе, затем — на театральных курсах в Калифорнии. С 1958 — актер в театре, с 1959 года выступал на ТВ, с 1963 года играл на Бродвее. Дебютировал в кино в 1961 году. *1961:* «Взбесившийся» («Mad Dog Coll»). *1963:* «Лилит» («Lilith»). *1966:* «Гавайи» («Hawaii»), реж. Дж. Р. Хилл; «Союз со смертью» («A Covenant with Death»). *1967:* «Впервые в бою» («First to Fight»); «Баннинг» («Banning»); «Бонни и Клайд» («Bonnie and Clyde»), реж. А. Пенн. *1968:* ТВ ф. «Тень на земле» («Shadow on the Land»); «Доля в добыче» («The Split»). *1969:* «Бунт!» («Riot!»); «Мотыльки» («The Gypsy Moths»), реж. Дж. Франкенхаймер; «Гонщик, несущийся с холма» («The Downhill Racer»), реж. М. Ритчи; «Отрезанные от мира» («Marooned»), реж. Дж. Стёрджес; «Я никогда не пел для своего отца» («I Never Sang for My Father»). *1970:* «Жены врачей» («Doctors' Wives»); к/м «Конфронтация» («Confrontation»). *1971:* «Охота»

(«The Hunting Party»); «Щука» («Cisco Pike»); «Французский связной» («The French Connection»), реж. У. Фридкин, приз «Оскар» за роль; «Главный удар» («Prime Cut»), реж. М. Ритчи. *1972:* «Приключения Посейдона» («The Poseidon Adventure»), реж. Р. Ним. *1973:* «Пугало» («Scarecrow»), реж. Дж. Шацберг; «Невеста Занди» («Zandy's Bride»), реж. Я. Труэль. *1974:* «Разговор» («The Conversation»), реж. Ф. Ф. Коппола; «Молодой Франкенштейн» («Young Frankenstein»), реж. М. Брукс; «Ночные шаги» («Night Moves»), реж. А. Пенн. *1975:* «Лакки Леди» («Lucky Lady»), реж. С. Донен; «Французский связной II» («The French Connection II»), реж. Дж. Франкенхаймер; «Прикуси пулю» («Bite the Bullet»), реж. Р. Брукс. *1976:* «Принцип «Домино» («The Domino Principle»), реж. С. Крамер; «Иди или умирай» («March Or Die»), в Великобритании. *1977:* «На один мост дальше» («A. Bridge Too Far»), в Великобритании, реж. Р. Аттенборо. *1978:* «Супермен» («Superman»), реж. Р. Доннер. *1980:* «Супермен II» («Superman II»), Великобритания — США, реж. Р. Лестер; «Всю ночь напролет» («All Night Long»). *1983:* «Под огнем» («Under Fire»); «Эврика!» («Eureka!»), в Великобритании, реж. Н. Роуг; «Непонятый» («Misunderstood»), реж. Дж. Шацберг. *1984:* «Редкая отвага» («Uncommon Valour»). *1985:* «Мишень» («Target»), реж. А. Пенн; «Власть» («Power»), реж. С. Люмет; «Дважды в жизни» («Twice in a Lifetime»). *1986:* «Команда из штата Индиана» («Лучший бросок») — «Hoosiers» («Best Shot»). *1987:* «Нет выхода» («No Way Out»); «Супермен IV: В поисках мира» («Superman IV: The Ouest for Peace». *1988:* Борт-21» «Bat-21»); «Миссисипи в огне» («Mississippi Burning»), реж. А. Паркер, приз за роль на МКФ в Западном Берлине-89; «Другая женщина» («Another Woman»), реж. В. Аллен. *1989;* «Бомба» («The Package»); «Полнолуние на голубой воде» («Full Moon in Blue Water»). *1990:* «Открытки с края бездны» («Postcards from the Edge»), реж. М. Николс; «Еле-еле» («Narrow Margin»).

ЭРЛАНД ЮСЕФСОН, актер (Швеция)

Родился 15 июня 1923 года в Стокгольме. С 1945 года играл в театре Хэльсингборга у И. Бергмана, с 1949 года — в театре Гётеборга, с 1956 года — в Королевском драматическом театре в Стокгольме, в конце 60-х — начале 70-х годов был его директором. С 1946 года выступает как поэт, драматург, писатель. Автор сценариев совместно с И. Бергманом фильмов «Сад желаний» (1961, «Lustgården») и «Не говоря уже обо всех этих женщинах» (1964, «För att inte tala om alla dessa kvinnor»), реж. И. Бергман. *1946:* «Дождь над нашей любовью» («Det regnar på vår kärlek»), реж. И. Бергман. *1948:* «Ева» («Eva»), реж. Г. Муландер. *1949:* «К радости» («Till glädje»), реж. И. Бергман. *1956:* «Вход на сцену» («Sceningång»), и ав. сц. *1957:* «Что посеешь...» («Som man bäddar...»). *1958:* «У истоков жизни» («Nära livet»), реж. И. Бергман; «Лицо» («Ansiktet»), реж. И. Бергман. *1967:* «Час волка» («Vargtimmen»), реж. И. Бергман. *1969:* «Девушки» («Flickorna»), реж. М. Сеттерлинг; «Страсть» («En passion»), реж. И. Бергман. *1972:* «Шепоты и крик» («Viskningar och rop»). *1973:* «Сцены из супружеской жизни» («Scener ur ett äktenskap»), реж. И. Бергман. *1975:* «Монисмания 1995» («Monismanien 1995»); «Лицом к лицу» («Ansikte mot ansikte»), реж. И. Бергман. *1977:* «По ту сторону добра и зла» («Al di là del bene e del male»), в Италии, реж. Л. Кавани; «Я боюсь» («Io ho paura»), в Италии, реж. Д. Дамиани; «Серьезная игра» («Den allvarsamma leken»), реж. А. Брейен. *1978:* «Осенняя соната» («Høstsonaten»), Норвегия — Швеция — ФРГ, реж. И. Бергман; «Один и один» («En och en»), и режиссер совместно с И. Тулин и С. Нюквистом, ав. сц. *1979:* «Мармеладная война» («Marmeladupproret»), и ав. сц., режиссер; «Первая полька» («Die erste Polka»), в ФРГ; «Забыть Венецию» («Dimenticare Venezia»), в Италии, реж. Ф. Брузати. *1981:* «Монтенегро, или Свиньи и бисер» («Montenegro, or Pigs and Pearls»), реж. Д. Макавеев; «Сезон мира в Париже» («Sezona miru u Parizu»), в Югославии; *1982:* «Любовь» («Love»), в Канаде, реж. М. Сеттерлинг, Л. Ульман; «Вариола Вера» («Variola Vera»), в Югославии, реж. Г. Маркович; «Фанни и Александр» («Fanny och Alexander»), реж. И. Бергман; «Белла Донна — Может ли любовь быть грехом?» («Bella Donna — Kann den Liebe Sünde sein?»), в ФРГ. *1983:* «Дом с желтым ковром» («La casa del tappeto giallo»), в Италии, реж. К. Лидзани; «Ностальгия» («Nostalgia»), в Италии, реж. А. Тарковский. *1984:* «После репетиции» («Efter Repetitionen»), реж. И. Бергман; «За жалюзи» («Bakom jalusin»); ТВ. ф. «Дело отсутствия совести» («Un caso d'incoscienza»), в Италии; «Грязная история» («Dirty Story»), в Финляндии, реж. Й. Доннер. *1985:* «Летающий дьявол» («De flygande djävlarna»). *1986:* «Жертвоприношение» («Ofret»), реж. А. Тарковский; «День первый» («Контроль») — «Il giorno primo» («Contrôle»), Италия — Франция — Канада, реж. Дж. Монтальдо; «Спасительная милость» («Saving Grace»), в США; «Зло любви» («Le male d'amore»), в Италии; «Амороза» («Amorosa»), реж. М. Сеттерлинг. *1987:* «Завещание убитого еврейского поэта» («Le testament d'un poète juif assassiné»), во Франции. *1988:* «Невыносимая легкость бытия» («The Unbearable Lightness of Being»), в США, реж. Ф. Кауфман; «Хануссен» («Hanussen»), Венгрия — ФРГ, реж. И. Сабо. *1991:* «Встреча с Венерой» («Meeting Venus»), Великобритания — Венгрия — Германия — Италия — Франция, реж. И. Сабо.

С. Кудрявцев

Владимир Кунин,

Ким Рыжов

Чокнутые

Некоторые совпадения с историческими фактами являются случайными.

Авторы

В тридцатых годах прошлого столетия в Вене рядом с собором святого Стефана существовал польский кабачок «Корчма Краковска».

Было раннее-раннее утро. У входа в еще закрытый кабачок стоял снаряженный к дальнему путешествию фиакр. На козлах дремал кучер.

Внутри кабачка, по обе стороны буфетной стойки, со стаканами в руках стояли Адам Ципровски — шестидесятилетний хозяин «Корчмы Краковской» — и сорокалетний Отто-Франц фон Герстнер в дорожном костюме. Он прихлебывал вино и говорил Адаму:

— Я отказался от места профессора в Праге, Адам... Я объездил Англию, Швейцарию, Францию, Бельгию и понял, что по-настоящему как инженер я смогу реализовать себя только в России! В стране, где есть спасительное самодержавие, а не слюнтяйская западная парламентская система... И если я представлю русскому императору проект железных дорог, соединяющих Черное море с Каспийским, а Балтийское с Белым,— у него голова закружится от счастья! Только в России талантливый иностранец может добиться свободы творчества, славы и денег! Прозит! — Герстнер приподнял стакан.

— Прозит,— Ципровски тоже поднял стакан.— Может быть, вы и правы. Но жить в чужой стране... Я — поляк, проживающий в Австрии. Я десять лет прослужил во французской армии. Я не погиб под Смоленском и умудрился остаться в живых при Бородино. Я восемь лет прожил в русском плену! У меня до сих пор есть одно маленькое дельце в России, с которого я по сей день имею небольшой дивиденд. За тот год, что я занимался с вами русским языком, я очень привязался к вам, и мне было бы жалко...

— Я тоже искренне полюбил вас, Адам. Но в Австрии меня ничто не удерживает. Я ведь даже не австриец Отто-Франц фон и так далее. Я — чех. Антонин-Франтишек.

— Господин Герстнер! По тому, как вы быстро усвоили русский язык, я это понял еще полгода назад. Тем более что я тоже не очень-то Адам Ципровски. Уж если говорить честно, то я скорее Арон Циперович. Но вы же понимаете, в какое время и в какой стране мы живем...

Циперович посмотрел на часы.

— Идемте, мне скоро открывать заведение. И вам пора уже ехать, безумный вы человек...

Хромая, Циперович повел Герстнера к выходу. У фиакра сказал:

— Учтите, Антонин, там вам будет очень нелегко. Россия — страна бесконечных и бесполезных формальностей.

— Не пугайте меня, Арон. Эта поездка должна стать делом всей моей оставшейся жизни. Прощайте!

— Да поможет вам бог,— печально проговорил Арон.

Как только запыленный фиакр Герстнера пересек русскую границу, он тут же некрасиво и неловко заскакал по выбоинам и ухабам. Изящная конструкция экипажа угрожающе трещала при каждом подскоке, и когда потрясенные австрийские лошади встали, произошло

маленькое чудо: что-то в фиакре лопнуло с томительным стоном, и он, уже стоявший без движения, развалился на мельчайшие части, погребая под своими обломками Герстнера, его багаж и берейтора с щегольским шамбарьером!

А из слухового чердачного окна постоялого двора за всем этим наблюдал в подзорную трубу тайный агент Третьего жандармского отделения Тихон Зайцев...

В Петербурге, на Крестовском острове, в загородной резиденции князя Меншикова шло экстренное совещание.

— Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить вам пренеприятное известие,— сказал светлейший князь Меншиков собравшимся у него в кабинете князю Воронцову-Дашкову и графам Бутурлину, Татищеву и Потоцкому.— Один из наших компаньонов, тайно сотрудничающий с Третьим отделением...

Тут светлейший углядел, как Воронцов-Дашков поморщился.

— Не извольте морщиться, князюшка! И почитайте за благо, что мы сегодня имеем информацию, которая завтра бы могла свалиться нам как снег на голову!.. Так вот, граф Бенкендорф получил шифровку из Вены: к нам едет австрийский инженер Отто-Франц фон Герстнер. Он же чех Антонин-Франтишек. Без всякого «фон», фамилия та же. Он намерен представить государю проект устройства в России железных дорог и передвижения по оным при помощи паровых машин.

— Кошмар! — все, кроме Потоцкого, были потрясены сообщением.

— Александр Христофорович, правда, распорядился установить за ним неусыпное наблюдение, но, как вы понимаете, из соображений чисто политических. Мы же со своей стороны...

— А нам-то что? — беззаботно удивился Потоцкий.

— Нам?! — возмутился Меншиков.— Да наше с вами акционерное общество почтовых колясок и дилижансов имеет от извозного промысла более ста миллионов рублей в год! И железные дороги Герстнера попросту лишат нас этого дохода! Это вы можете понять, граф?!

— Если разорятся владельцы постоялых дворов — с кого вы будете получать отчисления? — спросил Бутурлин.

— Боже мой... Погибнут мои конные заводы!.. Овес и сено катастрофически упадут в цене...— вздохнул Воронцов-Дашков.

— Да что там овес! Вылетят в трубу все придорожные питейные заведения! Трезвость станет нормой жизни, и мы только на этом потеряем миллионов пятьдесят!..— ужаснулся Татищев.— А его величество так падок до всяких новшеств!

— Австрийца нельзя допускать до государя ни в коем случае! — вскричал Татищев.

— Правильно! — сказал светлейший.— Мы должны купить Герстнера. Купить и отправить его с полдороги обратно в Австрию с деньгами, ради которых он, наверняка, и прибыл в Россию! Это единственный способ сохранить доходы нашего акционерного общества. Так что придется раскошеливаться, господа!

— Я готов,— Потоцкий выложил на стол банкнот.

— Что это? — брезгливо спросил светлейший.

— Сто рублей!

— Щедрость графа не уступает его уму,— заметил Татищев.

— Сто тысяч надо собрать!!! — заорал Меншиков на Потоцкого.— И эти деньги Герстнеру повезете вы, граф! Сегодня же! Сейчас же!.. Вы помчитесь ему навстречу, вручите ему деньги и объявите наши условия! И проследите за его возвращением!..

Застряла пролетка Герстнера в непролазной грязи. Да не одна, десятка полтора — и телеги с грузами, и коляски, и дилижансы... Крики, ругань, ржание лошадей. Где мужик? Где барин?..

По колено в грязи, Герстнеру помогает толкать пролетку молодой человек очень даже приятной наружности.

— Эй, как тебя?!.. Погоняй, сукин кот! Заснул? — кричит он кучеру и командует Герстнеру: — Поднавались!.. Не имею чести...

— Отто-Франц Герстнер. Инженер...— задыхается Герстнер.

Молодой человек, по уши в грязи, хрипит от натуги:

— Отставной корнет Кирюхин Родион Иванович.

— Очень приятно...— любезно сипит грязный Герстнер.

Упрямо ползет пролетка по раскисшей колее. А внутри с босыми ногами сидят Герстнер и Родион Ива́нович — отогреваются при помощи дорожного штофа.

Герстнер распаковал баул, показывает Родиону Ивановичу изображения паровоза Стефенсона, чертежи вагонов, профили железных шин, по которым все это должно двигаться. Родион Иванович в восторге:

— Боже мой! Антон Францевич! Да я всю жизнь мечтал о таком деле! Да я из кожи вылезу!.. Наизнанку вывернусь!.. Это же грандиозная идея!!!

Схватил двумя руками гравюру с паровозом, впился в Герстнера горящим глазом, сказал торжественно, словно присягу принял:

— Вы без меня, Антон Францевич, здесь пропадете. А я клянусь вам служить верой и правдой во благо России-матушки, для ее процветания и прогресса!

Истово перекрестился и поцеловал гравюру будто икону...

Карета графа Потоцкого с лакеем на запятках катила по дороге.

В карете граф открыл ларец, оглядел толстую пачку ассигнаций в сто тысяч рублей, вынул из ларца добрую треть и спрятал ее в задний карман камзола...

Уютно закопавшись в придорожный стог, Тихон Зайцев проследил за пролеткой Герстнера и Кирюхина в подзорную трубу, вынул бумагу, чернильницу, гусиные перья и стал писать донесение:

«Сикретно. Его сиятельству графу Александру Христофоровичу Бенкендорфу. Сего дни, апреля девятого числа, в екипаж господина Герстнера поместился отставной корнет Кирюхин Родион сын Иванов двадцати шести лет от роду. По части благонадежности упомянутого Кирюхина...»

Герстнер и Родион Иванович обедали в придорожном трактире.

Неподалеку за угловым столиком Тихон хлебал щи, слушал.

— Шестнадцатилетний корнет... Мальчишеский восторг! Подъем чувств! — говорил Родион Иванович.— «Души прекрасные порывы...» Долой! Ура!.. «Свобода вас встретит радостно у входа...»

— О, вы поэт,— вежливо заметил Герстнер.

— Это не я. А как начали вешать за эту «свободу», как погнали в тюрьмы да в Сибирь... До смерти перепугался! Счастье, что меня тогда по малолетству не сослали, не вздернули. И понял я — кого «долой»? Какая «свобода»? Сиди и не чирикай. Разве в этом государстве можно что-нибудь... Да оно тебя, как клопа, по стенке размажет!..

— Ах, Родион Иванович...

— Просто Родик.

— Ах, Родик! Как я вам сочувствую!

Но Родик успокоительно подмигнул ему:

— Отдышался, огляделся... Батюшки! А ведь государство — тоже не без слабостей!.. И оказалось, что если эти слабости обратить в свою маленькую пользу — и у нас можно жить очень припеваючи!

— Чем же вы сейчас занимаетесь, Родик? — спросил Герстнер.

— Путешествую, как видите. Скупаю мертвые души, исключительно для положения в обществе. Чтобы иметь достойное реноме. Изредка в провинции принимают за ревизора... Время от времени представляюсь внебрачным сыном великого полководца Голенищева-Кутузова... Сюжеты из собственной жизни за умеренную плату уступаю многим литераторам. Посредничаю... Но все в пределах правил. В рамках государственных законов, кои необходимо знать досконально!

К трактиру подкатила карета Потоцкого. Граф вышел из кареты, прижимая ларец к толстенькому животику. Навстречу богатому господину выскочил трактирщик. Граф что-то спросил у него. Трактирщик сразу провел его внутрь заведения и указал на столик Герстнера и Родика.

Зайцев насторожился, вытянул шею...

Карета ждала Потоцкого у самых дверей трактира. Лакей услужливо держал дверцу кареты распахнутой.

И тогда раздался голос секретного агента Тихона Зайцева:

«Сикретно. Его Высокопревосходительству графу Александру Христофоровичу Бенкендорфу. Настоящим имею сообщить, что в пути господина Герстнера посетили их сиятельство граф Потоцкий. Имели непродолжительную беседу. В суть оной беседы проникнуть не удалось, кроме как наблюдал проводы их сиятельства...»

С треском распахнулись трактирные двери, и Потоцкий вместе с ларцом по воздуху влетел из трактира прямо в собственную карету с такой силой, что пролетел ее насквозь и выпал на проезжий тракт через противоположную дверцу.

Встал, отряхнулся и как ни в чем не бывало светски раскланялся с проезжавшей мимо дамой. Потом влез в карету и крикнул:

— Трогай!

В карете граф вытащил из заднего кармана заначку тысяч в тридцать и с великим сожалением вернул ее в ларец...

Дорогу пересекала быстрая неширокая речушка. Через нее было перекинуто некое строение, напоминающее мост. На берегу у моста стоял шалаш. У шалаша человек могучего телосложения доил грязную козу диковатого вида. Рядом лежали два мельничных жернова, соединенные длинным железным ломом.

Но вот гигант услышал скрип колес, чавканье лошадиных копыт, покрикивание ямщика и сказал козе:

— Вот, Фрося, и наш рупь едет. Надо размяться.

Он встал, присел пару раз, легко выжал над головой чудовищную штангу из жерновов и отхлебнул козьего молока.

Из-за поворота показалась пролетка Герстнера и Родика. У моста ямщик осадил лошадей.

— Что встали? — поинтересовался Родик.

— Дальше никак, барин. Дальше — рупь,— пояснил ямщик и крикнул: — Эй, Федор!

— Чаво?

— Не видишь «чаво»? Это, ваши благородия, Федор. При мосте живет и при ем кормится. Потому как без его ни в жисть не проехать.

— Вот уж точно — кошелек или жизнь,— вздохнул Родик.

— Не, барин, ему только рупь нужон,— сказал ямщик.

Герстнер полез было за кошельком, но Родик остановил его:

— У меня для таких дел специально рубль припасен, Антон Францевич,— вытащил серебряный рубль.— Держи, Голиаф!

Федор поймал рубль, засунул его за щеку, сбросил портки, рубаху и в одних подштанниках полез в воду.

Зашел под мост и принял его на свои могучие плечи.

— Ехай живее! Закоченеешь тут! — крикнул он из-под моста.

Лошади опасливо ступили на неверный настил. Когда пролетка достигла середины моста, Федору пришло в голову проверить рубль на зуб. Он вытащил его изо рта, прикусил и завопил возмущенно:

— Фальшивый!!!

Зашвырнул неправильный рубль далеко в воду и вышел из-под моста.

Мост рухнул, а вместе с ним в воду полетели лошади, повозка, багаж, Отто-Франц фон Герстнер, возница и отставной корнет Родион Иванович Кирюхин...

Деревянные обломки моста плыли по реке. Бились в воде лошади.

Герстнер уцепился за колесо перевернутой кибитки — колесо вертелось, и Герстнер судорожно перебирал спицы.

Неподалеку вынырнул Родик, захлебываясь, восторженно прокричал:

— Антон Францыч!.. Я вот о чем подумал... Такой человек нам просто необходим!..

Тайный и очень озябший агент Тихон Зайцев сидел за кустом и наблюдал в подзорную трубу за колымагой, на запятках которой была приторочена штанга силача Федора.

Колымага проехала. Тихон отвинтил окуляр у подзорной трубы, налил в него из трубы добрую порцию водки и выпил для согрева. Закусил близвисящим листочком и стал писать донесение:

— «Сикретно. Его сиятельству графу Бенкендорфу. Настоящим доношу, что в экипаж господина Герстнера был взят вольноотпущенный крестьянин Федор. Служил в батраках на мельнице. Из-за неуплаты ему заработанных денег побил мельнику лицо, забрал в счет жалованья мельничные жернова и совместно с козой Ефросиньей открыл собственное дело при разрушенном мосте...»

Теперь в колымаге ехали четверо — Герстнер, Родик, Федор и коза Фрося. Коза злобно блеяла и пыталась кого-нибудь укусить.

— Не коза, а стерва какая-то! — в сердцах сказал Родик.

— Не, Родион Иваныч, она вообще-то животная добрая,— Федор мягко погладил Фросю.— Только нервная очень. Шутка ли, два года мы с ней при этом мосте состояли. Поневоле озвереешь. Таперича ей повеселее будет: как вашу железную дорогу соорудим, я сразу же в цирк подамся — «Силовой аттракцион Джакомо Пиранделло»...

— Как?! — поразился Герстнер.

— «Джакомо Пиранделло». Это мне один проезжий барин такое звание сочинил. Так, говорит, будет красивше. Я его за это без рубля через мост переправил.

— А коза тебе зачем, Пиранделло? — спросил Родик.

— Козье молоко силу дает, Родион Иваныч. И потом с ей не скушно. Все-таки живая тварь рядом...

— А Герстнер едет и едет в Петербург! — князь Меншиков раздраженно передвинул флажок на карте.— По нашим дорогам, в наших экипажах, на наших лошадях! Фантастика!.. Вот и Потоцкий вернулся ни с чем. Спасибо, что деньги привез обратно...

— За кого вы меня принимаете? — возмутился Потоцкий.

— Быть может, не давать Герстнеру лошадей? — спросил Татищев.

— Он иностранец,— возразил Бутурлин.— Или вы хотите, чтобы о нас там говорили черт знает что?

— Боже мой! — вздохнул Воронцов-Дашков.— До каких же пор мы будем вылизывать задницы итальянским тенорам и в пояс кланяться заезжим немецким парикмахерам? Откуда же в нас это отвратительное, унизительное, отнюдь не русское качество?! Все боимся, что про нас «там» кто-то что-то скажет! Ну нельзя так, господа! Ну, побольше к себе уважения...

— И в кнуты его!!! — закричал Потоцкий.— Да так, чтобы живого места не осталось!..

— Вы, граф, в своем уме? — спросил Бутурлин.

Но светлейший отреагировал несколько иначе:

— А что? Не грех басурмана и попугать. А может быть, и поучить слегка. Для острастки. И по всему пути его следования распорядиться — лошадей не давать. Глядишь — безлошадный да пуганый — и повернет обратно! Неплохо, неплохо...

Катила наша колымага сквозь лес по проселку, и вдруг прямо перед лошадиными мордами рухнуло огромное дерево и перегородило дорогу. С криком и улюлюканьем выбежали десятка два мужиков с бандитскими мордами. У каждого за поясом ямщицкий кнут, в руках вилы, колья...

— А ну, вылазь, сучье племя! — закричал главарь.

Из кареты вылезли Родик, Герстнер и Пиранделло с козой.

— Который? — спросил главарь у ямщика.

Тот предательски показал на Герстнера и усмехнулся.

Родик мгновенно выхватил из-под камзола два пистолета:

— Назад!!!

Толпа испуганно попятилась. Главарь сказал Родику:

— Мы тебя, барин, не тронем. Нам немец нужен.

— Я не немец,— возразил Герстнер.— Я австрийский чех...

— Нам без разницы. Нам тебя велено поучить и попугать, чтобы ты у нас дороги из железа не делал, а вертался бы к себе обратно.

— Один шаг, и стреляю!..— звонко прикричал Родик.

— Как вам не стыдно, Родик! — строго сказал Герстнер.— Ни одну из самых светлых идей нельзя утверждать силой оружия...

Он встал на подножку кареты и, широко улыбаясь, начал:

— Дорогие друзья! Железные дороги — это спасение от расстояний! Железные дороги — это развитие торговли и рост благосостояния народа!.. А перевозка пассажиров по железной дороге есть самое демократическое учреждение, какое только можно придумать для преобразования государства!..

Но тут главарь банды поднял большую лесную лягушку и запустил ее в физиономию Герстнера. Инженер растерянно замолчал.

— Мерзавец!!! — Родик вскинул пистолет.

— Стой, стой, Родион Иваныч! — испугался Пиранделло.— Опусти пистоль, Христом богом молю! Неровен час, выстрелит. Грех на душу...

Он передал поводок Герстнеру и сказал:

— Держи Фросю крепче, Антон Францыч. А то она их всех порвет.

Подошел к главарю, за спиной которого теснилась вся банда:

— Чего балуешь?

— А те чо? — главарь легонько пихнул Федора в грудь.

— А ничо,— Федор тоже его пихнул.

— А ты кто такой? — и главарь пихнул Федора посильнее.

— Я? — Федор на секунду задумался.— Я — Пиранделло!

Банда оскорбительно захохотала. Главарь усмехнулся:

— Кто-о-о?..— и снова пихнул Федора в грудь.

— Пиранделло я!!! — обиженно крикнул Федор и так пихнул главаря, что тот отлетел на несколько метров, врезался в свою банду и свалил на землю всех до единого.

Федор вышел на дорогу, легко поднял огромное дерево и понес его к обочине. Но в это время банда уже очухалась и бросилась на него, вздымая колья и вилы.

Держа в руках пятисаженное дерево в обхват толщиной, Федор просто повернулся вокруг своей оси и этим деревом шарахнул банду так, что вся она с воем улетела в придорожный лесок. А главарь оказался висящим на ближайшей березе. И шапка главаря упала с его головы на землю.

Тут Герстнер не сдержал Фросю, и та со злобным кобелиным лаем бросилась вслед за бандой...

Со штангой на запятках колымага ехала вдоль берега небольшого озерца. Вместо сбежавшего кучера лошадьми теперь правил Пиранделло. Рядом на облучке сидела коза Фрося в трофейной шапке главаря.

С дерева, висящего прямо над озером, за колымагой следил Тихон Зайцев. Когда колымага проехала под ним, Тихон засуетился, ветка, на которой он сидел, обломилась, и тайный агент с воплем ужаса полетел в воду.

— Помогите!..— услышал Пиранделло и резко осадил лошадей.

Родик и Герстнер тревожно выпрыгнули из колымаги...

В ожидании лошадей они сидели на постоялом дворе и отпаивали горячим козьим молоком мокрого, дрожащего, закутанного в клетчатый плед Тихона Зайцева.

— Как же это ты, секретный агент тайной полиции, плавать не умеешь? — спросил Родик.

— Дак когда было плавать-то учиться, ваше благородие Родион Иванович? Ведь все пишем да следим, следим да пишем...— шмыгал носом Тихон.

— Господи! — поразился Родион.— Я же всю жизнь считал, что тайный агент Третьего жандармского отделения и плавает, как рыба, и стреляет, как Робин Гуд! Из пистолета — бац! И с сорока шагов — белке в глаз!..

Зайцев горестно махнул рукой.

— Да я с пяти шагов слону в задницу не попаду...

— Дай-ко я тебе еще молочка подолью горячего,— жалостливо сказал Пиранделло.— Козье молоко от всех напастей!

Мимо пробежал станционный смотритель, покосился лукаво.

— Как с лошадьми, любезный? — спросил его Родик.

— Лошадей нет, извиняюсь, и не предвидится, ваше благородие.

— Черт знает что...— пробормотал Родик и спросил у Тихона: — А документ у тебя какой-нибудь есть?

— А как же! — Тихон нашарил нагрудный кожаный мешочек, вытащил подмоченную бумаженцию.— А то случись чего!..

Родик прочитал документ, на секунду задумался и сказал:

— Вот что, Тиша. Поедешь с нами. Харчи наши, жалованье казенное. Доносы тебе поможем писать. А сейчас...— И крикнул станционному смотрителю: — Эй, любезнейший! Быстро — четверку лучших лошадей тайному агенту Третьего отделения Собственной Его Величества канцелярии! Покажи ему документ, Тихон. Покажи, покажи!..

Запряженная четверкой лошадей ехала вместительная карета с огромной штангой на запятках.

Теперь в карете сидели пятеро — Герстнер, Родик, Пиранделло, коза и Тихон Зайцев. Все работали: Герстнер делал пометки на грифельной доске, Родик отмечал проезжаемые места на карте, Пиранделло вычесывал Фросю, Зайцев писал очередное донесение Бенкендорфу.

— Дальше как, Родион Иванович?..— спросил Тихон и показал уже написанное.

— Не «сикретно», а «секретно», грамотей. А дальше так: «С величайшими опасностями и риском для жизни мне удалось внедриться в наблюдаемую группу». Написал? Точка. Теперь проси жалованье за истекшие полгода и подписывайся: «Агент ноль, ноль, ноль, семь». Или «восемь»? А, Тихон? Как там у вас это делается?

— Нет. Я обычно пишу — «Преданный Отечеству и Вашему высокопревосходительству Тихон Зайцев».

— Очень хорошо! Вот так и пиши. Не меняй стиль.

Перед самым Петербургом карета наших героев попала в плотный туман. Тревожно блеяла Фрося, бестолково суетились вокруг кареты путешественники, отчаянно причитал возница:

— Ой, беда-то... Помоги, сохрани и выведи, Господи!..

И вдруг совсем рядом в тумане возникло некое странное свечение в человеческий рост с неясными очертаниями. И насмешливый девичий голос проговорил:

— По таким пустякам — и сразу к самому Господу?

Все замерли. Свечение растаяло, и на его месте возникла прелестная девушка лет восемнадцати.

— Что это вы так приуныли? — улыбнулась она.

— Заблудились...— хрипло сказал Пиранделло.

— Эка важность! — девушка что-то пошептала лошадям, погладила их и крикнула путникам: — Садитесь!

Она сразу же уютно устроилась в карете и приказала вознице:

— Погоняй!..

Лошади легко понесли карету в сплошной белой мгле. Фрося положила голову девушке на колени и блаженно прикрыла глаза.

— Батюшки!.. Она же никого к себе не подпускала! — перекрестился Пиранделло.

— Ура! — заорал возница.— На большак вылезли!!!

Герстнер церемонно снял шляпу. Девушка предупредила вопрос:

— Меня зовут Мария.

— Местная? — сразу попытался уточнить Зайцев.

— Это как посмотреть,— рассмеялась Мария.

Родион Иванович увидел, как Мария зябко передернула плечами.

— Озябла, Машенька?

— Ага. Ждала вас долго.

Пиранделло тут же сбросил с плеч кафтан, набросил его на девушку... Зайцев поспешно вытащил свою подзорную трубу, отвинтил окуляр, налил в него из трубы водки, проворковал:

— На-ко, хлебни, Манечка...

Не чинясь, Маша выпила и пустила трубу по кругу. Когда очередь дошла до Герстнера, тот с инженерным интересом осмотрел трубу:

— Как же вы смотрите через водку, Тихон?

— А через ее завсегда лучше видно, Антон Францыч.

— Какой талантливый народ! — Герстнер выпил, передал трубу Родику. Тот налил себе в окуляр:

— Твое здоровье, Машенька. Тебя нам словно бог послал...
— Вообще-то так оно и было,— весело ответила Маша.
Родик выпил и, потрясенно глядя на Машу, проговорил:
— Да, есть еще женщины в русских селеньях...

В Петербурге у отеля «Кулон» Родик руководил разгрузкой экипажа. Зайцев стоял на крыше кареты, сверху подавал багаж. Фрося охраняла поклажу — бросалась на каждого проходящего.

— Жить будем здесь — каждому по комнатке. Штаб назначаю в апартаментах Антона Францевича. До утверждения проекта — никаких увольнений!

— Родик, я готов поверить в то, что вы действительно внук фельдмаршала Кутузова! — восхитился Герстнер.

— Нет, Антон Францевич, это легенда для провинциалов.

— А ежели мне отлучиться потребуется?— сверху спросил Зайцев.

— Считай себя мобилизованным, а посему на казарменном положении,— жестко отрезал Родик.

— Исхитряйся как-нибудь. На то ты и тайный агент,— усмехнулся Пиранделло.

— Ты еще мне будешь указывать!..— обиделся Тихон.

— Не ссорьтесь, друзья мои,— сказал Герстнер.— Мы с вами начинаем грандиозное дело. И жить должны в мире и согласии.

— И в любви к ближнему,— добавила Маша и каждого одарила таким ласковым взглядом, что Пиранделло, не рассчитав собственных сил, резко рванул свою штангу с запяток.

Освободившись от гигантской тяжести, задние рессоры кареты мгновенно выпрямились, и карета скатапультировала тайного агента на балкон второго этажа, где Тихон и повис на руках в пяти метрах от земли.

— Вы куда, Тихон? — удивился Герстнер.

— Не балуй,— сказал Пиранделло.

Тихон в тоске смотрел вниз и скулил от ужаса.

— Отпусти руки, Тиша, не бойся,— ласково сказала ему Маша.— Отпусти. Я жду тебя...

Тихон разжал пальцы и под напряженным взглядом Маши медленно опустился на землю. У всех рты раскрылись от изумления!

— Что надо сказать, Тихон? — спросила Маша.

— Слава те, Господи...— еле выдавил из себя Зайцев.

— Правильно,— похвалила его Маша и спросила у Родика: — Что дальше делать, Родион Иванович?

На Крестовском острове у Меншикова рядом с дворцом была устроена купальня-бассейн с подогревом воды. Рядом — стол с самоваром, два кресла и лакей с полотенцами.

Светлейший плавал на спине, граф Потоцкий — по-собачьи. Потоцкий тихо информировал светлейшего:

— ...уйма рекомендательных писем и, конечно, последние донесения внедрившегося к ним агента сделали свое дело...

— То, что он добился приема у Бенкендорфа,— полбеды. Беда, если Александр Христофорович представит его государю,— сказал Меншиков.

— А что, если...— и Потоцкий осекся.

— Говори, говори. Ум хорошо, а полтора лучше.

— А что, если преподнести Бенкендорфу ту шкатулочку...

Светлейший едва не утонул. Отплевался и заорал на Потоцкого:

— В Сибирь захотел?!.. В рудники? И нас всех в кандалы!.. Кому «шкатулочку»?! Второму человеку после царя?!.. Неподкупному Бенкендорфу?!.. Надо же додуматься!!!

Шеф корпуса жандармов граф Бенкендорф принимал у себя господина Герстнера и светски болтал с ним по-немецки:

— Я слышал, что за короткое время пребывания в России вы сумели даже создать круг единомышленников?

— Это прекрасные люди, ваше сиятельство! Истинные патриоты своего отечества. Моя благодарность им просто не знает границ! И мне очень хотелось бы...

Лучезарно улыбаясь, Бенкендорф встал. Вскочил и Герстнер.

— Превосходно! — вежливо перебил его Бенкендорф.— Всегда приятно услышать о соотечественниках добрые слова. Благоволите оставить мне вашу записку о выгодах построения железных дорог в России, и коль скоро я сочту это дело полезным — сразу же представлю его на высочайшее рассмотрение.

— Ваше сиятельство, я пребываю в неведении еще многих законов государства Российского и поэтому позволю себе спросить — почему сугубо гражданский инженерный проект вызывает такой интерес именно вашего ведомства?

Бенкендорф широко и светски улыбнулся:

— Ах, господин Герстнер! Кому еще, как не корпусу жандармов, помочь осуществлению ваших грандиозных замыслов? Ведь тайная полиция всегда была, есть и будет самым прогрессивным институтом в России!

У дверей в царские покои Бенкендорф ждал выхода государя. Из покоев доносились страстные вздохи и стоны, сопровождаемые маршевой мелодией музыкальной шкатулки.

Бенкендорф посмотрел на часы. И в ту же секунду оборвались все звуки, замолкла музыкальная шкатулка, дверь распахнулась, и в приемную вышел самодержец всея Руси Николай Первый.

— Доброе утро, ваше величество,— поклонился Бенкендорф.

— Доброе утро, Александр Христофорович. Я очень занят. Уйма дел... Потрудитесь изложить все кратчайшим образом.

— Слушаюсь, ваше величество. Австрийский инженер Герстнер предлагает соединить железными дорогами на паровой силе ряд городов Российской империи...

— Но он же сумасшедший!.. Ну, почему ко мне?!.. Направь его во врачебную управу!

— Осмелюсь заметить, ваше величество, Герстнер представил вполне убедительные резоны для полезности введения железных дорог на благо процветания России...

— Россия и так процветает! — нетерпеливо перебил царь.

В эту секунду из-за двери послышался нежный женский голос:

— Ну, где же вы, Николя?..

Оглядываясь на дверь, Николай торопливо проговорил:

— Александр Христофорович, голубчик... Обсудите проекты этого... Ну, как его?!..

— Герстнера,— подсказал Бенкендорф.

— ...проекты этого Герстнера в соответствующих инстанциях, создайте необходимые комиссии, сделайте организационные выводы — и только потом ко мне! И не в такое раннее время, Александр Христофорович!

— Николя!..— послышалось из-за двери.

Николай ринулся в покои, на ходу расстегивая мундир. Когда он распахнул двери, Бенкендорф увидел кровать под балдахином, в которой томилась обнаженная фрейлина...

На Крестовском острове в тщательно сокрытой от посторонних глаз беседке собрались акционеры русского извоза.

— Мы для него — инкогнито! Мы оплачиваем его работу, а остальное его не касается. Кто мы, что мы — он никогда не узнает,— жестко проговорил князь Меншиков.

— Неужели нельзя было найти специалиста из своих? — пожал плечами граф Татищев.

— Нет! Как выяснилось — нельзя! Потому что у нас все делается — тяп-ляп! А он — ювелир!.. Послужной список его интриг превосходит всякое воображение: дворцовый переворот в Абиссинии, беспорядки в Ирландии, расстройство военного союза Люксембурга с Китаем против Англии, загадочная гибель короля Саудовской Аравии...

— Ну, хорошо, хорошо... Достаточно. Когда он будет здесь?

— Я здесь уже,— в дверном проеме появился маленький, худенький человечек с ангельским лицом, белокурыми волосиками и широко распахнутыми доверчивыми голубыми глазами. За ним волочилась непомерно длинная шпага.

— Ага...— несколько растерялся князь Меншиков.— Господа! Позвольте представить вам... э-э-э...

— Иван Иванович,— помог ему вооруженный ангел.— В России я натурализовался как «Иван Иванович Иванов».

— Дорогой Иван Иванович, мне не хотелось бы называть имен...

— И не надо,— мило улыбнулся Иван Иванович.— Вы — князь Меншиков, вы — князь Воронцов-Дашков, вы — графы Бутурлин, Татищев и Потоцкий. Ваш негласный доход от извозного промысла — более ста миллионов рублей в год. И железные дороги Герстнера могут лишить вас этих денег. Так?

Ошеломленное молчание было ему ответом.

— А вот вам и последняя информация: ваш государь благосклонно разрешил создание комиссий по обсуждению проекта Герстнера.

— Кошмар!..— все схватились за головы.

— Итак — цареубийство? — деловито спросил вооруженный ангел.

— Нет! Нет!.. Только не это!..— испуганно закричали все.

— Жаль...— сразу погрустнел «Иван Иванович».— Время политических свобод... Император гуляет без охраны... Ах, как эффектно можно было бы обставить эту акцию!.. И недорого.

— Ни в коем случае! — категорично прервал его Воронцов-Дашков.— Россия достаточно натерпелась от смены правителей!

— Очень, очень жаль,— мягко и печально повторил ангел со шпагой.— А ведь вскоре даже ничтожные государственные деятели, болтая о равенстве и демократии, начнут окружать себя такой толпой телохранителей, что исполнение самого примитивного политического убийства станет буквально непосильной задачей. Естественно, и цена...— Ангел присвистнул и ввинтил палец куда-то вверх.

Вошел здоровенный молодой лакей — принес самовар, чашки, блюдца, сахар. «Иван Иванович» тут же стал прихорашиваться, не отводя от лакея томного взора. Лакей перехватил его взгляд, смутился...

— Может быть... Герстнера? — осторожно спросил граф Потоцкий.

«Иван Иванович» обиделся, как виртуоз-скрипач, которому предложили сыграть на балалайке «Светит месяц».

— Ну, пожалуйста... Хотя это не та фигура, господа, ради которой стоило приглашать меня! Тем более что сегодня в России уже немало сторонников железных дорог...

Ангел со шпагой помолчал и с надеждой спросил:

— А может быть, вообще террор?

— Что-о-о?..— все впервые услышали это слово.

— Террор. Новая, очень прогрессивная форма насильственного убеждения, при которой клиент сам отказывается от ранее намеченных планов. Мы, профессионалы, считаем, что за этой формой — большое и светлое будущее,— пояснил «Иван Иванович».

Князь Меншиков сразу оценил преимущества прогресса:

— Прекрасно! Мы примем самое живое участие в работе всех комиссий по обсуждению проекта Герстнера, а господин Иванов параллельно с нами займется осуществлением своего прогрессивного метода. Пусть расцветают все цветы! Итак — террор!!!

Герстнер, Родион, Пиранделло с козой, Зайцев и Маша торопливо сбегали вниз по лестнице отеля «Кулон» к выходу на улицу, где их ожидала карета.

— Скорей, скорей! — торопил всех Герстнер.— Мы уже десять минут назад должны были уехать!..

— Антон Францыч! Не волнуйтесь... В России вы никуда не опоздаете,— успокаивает его Родион.— Назначено заседание комиссий в десять, хорошо, если к двенадцати соберутся...

— Я не хочу этого слышать!!! Это разгильдяйство!

Герстнер рывком открыл дверь на улицу, и тут же перед его носом раздался страшный взрыв. Стоявшая у отеля карета взлетела на воздух...

Когда дым рассеялся и обломки кареты вернулись из поднебесья, выяснилось, что от всего экипажа невредимыми остались только кучер на облучке и две запряженные непонятно во что лошади.

— Ну вот,— удовлетворенно сказала Маша.— А если бы мы вышли на десять минут раньше?..

По коридорам Сената сновали чиновники с папками. Один из них проскользнул в дверь с табличкой: «Специальная междуведомственная комиссия», где с трибуны князь Воронцов-Дашков говорил:

— Устроение железных дорог в России совершенно невозможно, бесполезно и крайне невыгодно. А если кому-то приходит в голову, что две полосы железа смогут оживить наши русские равнины — тот глубоко и опасно заблуждается!

Все это выглядело как суд над Герстнером. Он сидел в стороне ото всех, и его лицо выражало искреннее недоумение.

Чиновник положил перед князем бумагу, зашептал:

— Записка графа Бобринского и военного инженера по ведомству путей сообщений Мельникова в защиту проекта господина Герстнера.

— Нам-то это зачем?! — возмутился князь.— Отнесите в «Комиссию по устройству железных дорог».

Глядя на освещенные окна Сената, Маша, Тихон и Родик томились на набережной. Двумя полукружьями сбегали вниз гранитные ступеньки к невской воде. Там Пиранделло готовился доить Фросю.

— Подслушать бы, как там, чего...— тосковал Тихон.— Придумали же для глаз подзорную трубу... Неуж нельзя и для ушей чего выдумать? Насколько легче работать было бы!..

Родик сказал:

— Протянуть такую проволочку... на одном конце коробочка, на другом — трубочка. В коробочку говоришь, в трубочку — слушаешь...

— Не,— возразил снизу Пиранделло.— Проволочку всегда заметно. Каждый дурак подойдет и оборвет. И все.

— Правильно! Уж если мечтать — так ни в чем себе не отказывать! — сказал Родик.— Никакой проволочки! Все исключительно через атмосферу, по воздуху... Я в Москве говорю: «Маша!» А Маша мне из Петербурга: «Слушаю!»

— Ох, чует мое сердце, неладно там...— тревожно произнесла Маша и показала на окна Сената.

И снова коридоры Сената. Снова табличка:

«Комиссия по устройству железных дорог».

В зале, тоже смахивающем на зал суда, чуть поодаль от трибуны страдал Отто-Франц фон Герстнер, а с трибуны вещал граф Татищев:

— Климатические условия нашей страны послужат сильным препятствием к этому разорительному для населения России нововведению! И потому устройство железных дорог считаю на несколько веков преждевременным!..

Чиновник пробрался к Татищеву, положил перед ним бумагу:

— Письмо графа Бобринского и инженера Мельникова в защиту проекта Герстнера...

— Отнесите это в «Особый комитет по рассмотрению заявления Герстнера»,— обозлился граф.— Пусть там и решают!..

А на набережной томительное ожидание короталось болтовней:

— Надо было и мне туда с Антоном Францевичем! Представился бы кем-нибудь пофигуристее, наврал бы с три короба, и пропустили бы, как миленького,— вздохнул Родик.

— Что же вы, Родион Иванович, думаете, что тама наших людей нет? — усмехнулся Тихон.— У нас, в Третьем жандармском, вас все знают как облупленного.

— Это еще откуда?

— Из донесений моих.

— А про меня знают? — крикнул снизу Пиранделло.

— Неужто нет.

— И чо?

— А ничо. Смеются с тебя.

— И про меня, Тихон? — улыбнулась Маша.

— Про тебя, Манечка, даже в Академию наук запрос посылали. Ты для их — явление!

— Так уж и в Академию...— усомнился Пиранделло.

— Ну ничего, окромя гирь и козы! — рассердился Тихон.— Да на нашу тайную службу такие люди работают!.. И ученые, и литераторы, и торговый народ, и даже несколько графьев!.. И все без денег — исключительно из соображений ума и патриотизьма!..

Чиновник приоткрыл дверь с табличкой «Особый комитет по рассмотрению заявления Герстнера» и прошмыгнул к светлейшему:

— Ваша светлость... От графа Бобринского и инженера Мельникова в защиту железных дорог Герстнера...

— Спасибо, братец. Иди с богом,— Меншиков неторопливо стал разрывать документ на мелкие кусочки.

Эта зала больше всего напоминала судилище.

— Продолжайте, граф,— махнул рукой светлейший.

Потоцкий воздел руки к небу и со страстью провинциального трагика закричал с трибуны:

— Железные дороги помешают коровам пастись, а курам нести яйца!.. Отравленный паровозом воздух будет убивать пролетающих над ним птиц... Сохранение фазанов и лисиц станет более невозможным! Дома по краям дороги погорят, лошади потеряют всякое значение! Сей способ передвижения вызовет у путешественников появление болезни мозга... Эту же болезнь получат и зрители, взирающие на такое передвижение со стороны!.. И вообще, путешествие будет страшно опасным, так как в случае разрыва паровоза вместе с ним будут разорваны и путешественники!..

Тут Герстнер поднялся и стал снимать развешанные чертежи, диаграммы, эскизы. Когда он сворачивал их в трубку, руки у него тряслись. Но он спокойно пересек зал, открыл дверь и, обернувшись к светлейшему, сказал всего лишь одну фразу:

— А все-таки она вертится...

И так захлопнул за собой дверь, что мелко изорванные клочки письма в защиту его железных дорог, подхваченные порывом сквозняка, поднялись в воздух, словно стая снежинок...

Так же спокойно Герстнер пересек набережную и с окаменевшим лицом стал раздавать свои личные вещи: Родику — брегет, Маше — медальон, Тихону — тощий бумажник...

Скользнув по их лицам отсутствующим взглядом, Герстнер влез на парапет, прижал к груди проект и рулон чертежей, вздохнул и сказал хрипло:

— Прощайте. Мне незачем больше жить.

И бросился в темные воды Невы.

— Федя!!! — резко крикнула Маша.

Доивший козу Федор снизу увидел летящего над собой Отто-Франца фон Герстнера и мгновенно поймал его в свои могучие объятия, не дав ему достигнуть губительных невских вод.

Наверное, Герстнер истратил слишком много душевных сил, чтобы умереть достойно, и теперь, будучи лишенным возможности отойти в мир иной, рыдал, кричал и бился в истерике:

— Не хочу жить... Не хочу! Варвары!.. Варвары!..

Пиранделло прижимал его к широкой груди, шептал по-бабьи:

— Ну, будя... Ну, уймись, Антон Францыч... Будя...

— Антон Францевич! Миленький, родненький!..— причитала Маша.— Жизни себя решить — грех-то какой?!.. Все будет хорошо! Вот увидите.

— Манечка знает, что говорит...— лепетал испуганный Тихон.

— Успокойтесь, Антон Францевич! — кричал Родик.— Немедленно успокойтесь!..

— Хорошо,— вдруг сказал Герстнер, лежа в руках Пиранделло.— Я останусь жить. Но пусть погибнет мой проект. Он никому не нужен.

Герстнер дрыгнул ногами и швырнул в воду чертежи и проект.

— Пиранделло! Держи Антона!!! — завопил Родик.

Одновременно в воздух взвились четыре тела, одновременно в воду шлепнулись Родик, Маша, Тихон и коза Фрося...

В апартаментах Герстнера на протянутых веревках сушилась мокрая одежда спасателей, чертежи, эскизы.

Завернувшись в скатерть, как в тунику, Маша проглаживала утюгом чью-то мокрую рубаху.

У жарко натопленной печки сушилась обувь, грелся голый Тихон в одной набедренной повязке. Его кремневый пистолет пеньковыми веревками был приторочен под левой подмышкой точно так же, как через полтораста лет станут носить оружие тайные агенты всего мира...

Коза Фрося, укутанная в армяк Пиранделло, лежала на узкой софе, что-то жевала, трясла мокрой бородой...

Босоногий Родик в халате на голое тело нервно расхаживал:

— Стыдно, Антон Францевич, и недостойно интеллигентного человека!.. Сегодня ваша жизнь и ваш проект уже принадлежат...

— Российской империи,— вставил дрожащий Зайцев.

— А ты вообще молчи! Не умеешь плавать — нечего в воду прыгать! — разозлился Родик.

— Все прыгнули — и я прыгнул,— виновато пробормотал Тихон.

— Вы талантливый инженер, Антон Францевич!..

— Очень плохо в России жить инженеру,— простонал Герстнер.

— Эх, Антон Францыч,— вздохнул Пиранделло.— А кому на Руси жить хорошо?

— Как ты сказал, Пиранделло? — удивился Родик.

— А чего я такого сказал?!.. Чуть что — сразу «Пиранделло»!..

— Я здесь совсем недавно, а уже заметил, что существование в России окружено такими стеснениями...— слабым голосом проговорил Герстнер.

— Что каждый лелеет тайную мечту уехать отсюда куда глаза глядят,— подхватил Родик.— И заметьте, Антон Францевич, дело вовсе не в политической свободе, а просто в личной независимости, в возможности свободного передвижения, в обычном выражении естественных человеческих чувств...

Зайцев в панике заткнул уши, закричал тоненько:

— Я этого не слышал, господа! Вы этого не говорили!..

— Ой, да не верещи ты, инакомыслящий! — поморщился Родик.— Будто на облаке живешь...

Маша поплевала на утюг:

— Родион Иваныч! Тихон!.. Золотце вы мое! Чем друг с дружкой собачиться, подумали бы, что дальше делать.

Тихон неуверенно почесал в затылке:

— Есть, конечно, один человек. Он и по нашему департаменту проходит, и с Алексан Христофорычем на короткой ноге. Он слово скажет — на всю Россию слышно. Но... Очень любит это самое... Тут не грех и сброситься...

Тихон подошел к столу, развязал нагрудный кожаный мешочек и вынул оттуда несколько смятых ассигнаций.

Герстнер пораженно приподнялся на постели. Тихон сказал:

— Вот. Все, что есть.

— Откуда это у тебя? — настороженно спросил Пиранделло.

— Премия,— с милой гордостью ответил Тихон.

— За что?! — вскричал Родик.

— За вас,— скромно улыбнулся тайный агент.

Герстнер потерял сознание и упал на подушки.

Следующим утром Родион Иванович вел под руку редактора и издателя «Северной пчелы» Фаддея Венедиктовича Булгарина.

— Ах, Фаддей Венедиктович! Вы же не только светоч российской словесности, но и рупор передовой общественной мысли...

— Вы мне льстите... Однако чем могу служить?

— Вы, конечно, наслышаны о проекте Герстнера?

— В общих чертах,— осторожно сказал Булгарин.

Родик достал из кармана конверт, протянул его Булгарину:

— Вот здесь письмо, объясняющее выгоды устроения железных дорог. Мы льстим себя надеждой, что если к этому наброску вы приложите хоть частицу своего тонкого ума и высокого таланта — эта штука станет посильнее, чем «Фауст» Гёте!

— Вы, уважаемый Родион Иванович, не очень ясно представляете себе все тонкости издательского дела...

И тут Родик вложил в руку Фаддея Венедиктовича пачечку денег:

— На нужды отечественной литературы, дорогой Фаддей Венедиктович,— Родик смотрел на Булгарина ясными, безгрешными глазами.

Они остановились у входа в редакцию «Северной пчелы».

— Надеюсь, завтра вы сможете уже прочесть статью, любезный Родион Иванович,— поклонился Булгарин и вошел в подъезд редакции.

Оставшись один, Родик в восторге от самого себя вдруг по-мальчишески подпрыгнул, сотворил в воздухе этакое коленце и умчался.

Войдя в свой кабинет, Булгарин увидел следующую картину: в кресле для посетителей не по-русски раскованно сидел чрезвычайно симпатичный худенький и элегантный человечек с длинными вьющимися волосиками и ангельским лицом с большими голубыми глазами. Это был «Иван Иванович».

В левой руке «Иван Иванович» держал дамскую дымящуюся папироску, а в правой — длинную сверкающую шпагу. Острие клинка упиралось в горло огромного швейцара Семена, пригвожденного к стене. Руки Семен держал на затылке.

— Что?.. Что такое?!..— ошеломленно спросил Булгарин.

— Ну, что же ты, Семен? — очаровательно улыбнулся «Иван Иванович».— Докладывай, шалун. Докладывай...

— К вам пришли, Фаддей Венедиктович...— сдавленно произнес Семен, боясь шелохнуться.

— Кто пришел? — игриво спросил «Иван Иванович» и пощекотал горло Семена клинком шпаги.— Проказник!..

— Господин Иванов...— в ужасе прохрипел Семен.

— Умница,— похвалил его «Иван Иванович».— А теперь ступай на место и, пока я не выйду отсюда, к Фаддею Венедиктовичу никого не впускай. И убегать не вздумай — зарежу, как кролика.

Он убрал шпагу от горла Семена и сообщил ему начальную скорость легким уколом в зад. Семен пулей вылетел за дверь.

«Иван Иванович» положил на стол толстую пачку ассигнаций и вежливо указал клинком шпаги на редакторское кресло:

— Присаживайтесь, Фаддей Венедиктович. Садитесь, садитесь. У меня тут возникло к вам одно маленькое, ну, буквально, крохотное дельце...

В пригостиничном трактире Герстнер потрясал свежим номером «Северной пчелы» и кричал:

— Я его на дуэль вызову...

— Нет! Это я его вызову на дуэль!..— Родик вырвал газету у Герстнера.— «Светоч российской словесности...» Мать его за ногу! Извини, Машенька...

— Как же это он?..— Пиранделло смял оловянную кружку в комок.

— «Как», «как»! Взял деньги, чтобы написать статью «за» железные дороги, а написал «против»! — Родик бросил газету под стол.

— Не ожидал я от Фаддея Венедиктовича,— вздохнул Зайцев.— С ним сам Алексан Христофорович на короткой ноге...

— Я б им обоим ноги из задницы выдернул... Извини, Манечка,— сказал Пиранделло.

— Федор! — вскричал Зайцев.— Я этого не слышал! Наш Алексан Христофорыч...

— Ваш Александр Христофорович еще две недели тому назад обещал устроить мне аудиенцию у царя,— желчно проговорил Герстнер.— Где эта аудиенция?! — Герстнер выругался по-немецки и тут же галантно извинился: — Простите меня, Мария.

— Нужен прямой выход на самого царя! — решительно сказал Родик, но тут же сник и честно признался:— А как это сделать, ума не приложу...

— Но это-то проще всего! — воскликнула Маша и поднялась из-за стола.— Чего же вы раньше-то молчали?! Эх, вы...

В Летнем саду на берегу пруда Николай в окружении фрейлин кормил лебедей. Каждая держала в руках кулек с кормом, и государь вот уже несколько раз подряд воспользовался услугами одной и той же фрейлины. Это было тут же замечено стоявшими наверху придворными.

— Поздравляю. Сегодня государь особенно благосклонен к вашей дочери... Я искренне рад за вас.

— Спасибо, мой друг! Ваше последнее повышение в чине благодаря очарованию вашей жены меня тоже очень радует!..

Вдруг все лебеди, как по команде, повернулись и поплыли к другому берегу. Царь растерянно посмотрел им вослед и увидел на противоположном берегу Машу. Лебеди подплыли к Маше, вытянули к ней шеи, что-то залопотали. Маша рассмеялась. Лебеди тоже...

Николай грозно крикнул Маше:

— Сударыня! Благоволите подойти ко мне!

— С удовольствием, ваше величество,— ответила Маша и легкой грациозной походкой направилась к царю.

Лебеди поплыли за ней. Царь невольно залюбовался Машей, расправил усы, придал лицу томность и спросил:

— Кто вы, дитя мое?

— Меня зовут Мария, ваше величество,— улыбнулась Маша.

Фрейлины презрительно разглядывали Машу. Одна достаточно громко сказала по-французски:

— Она даже реверанс не может сделать!..

— А что такое «реверанс»? — тут же спросила по-французски Маша, чем привела царя в неслыханное удивление!

— И одета, как чучело!..— сказала другая фрейлина по-немецки.

— Что вы говорите? — огорчилась Маша на немецком языке.— А мне казалось, что вполне прилично... Очень жаль.

— Она вообще выглядит отвратительно! — по-английски сказала третья фрейлина.

Маша совсем было расстроилась, но посмотрела на царя и спросила его по-русски:

— Это действительно так, ваше величество?

Николай оправился от изумления и поспешил успокоить Машу:

— Что вы! Что вы, дитя мое!.. Это шутки...— Николай гневно повернулся к фрейлинам: — Это недобрые и недостойные шутки!

Он любезно взял Машу под руку и повел по аллее Летнего сада.

— Откуда вы знаете языки, дорогая Мари? — спросил Николай.

— Я их не знаю, ваше величество... Я просто слышу и стараюсь понять... А уж отвечается как-то само по себе.

— Но это невозможно!

— Возможно, ваше величество. Нужно быть только очень внимательной к людям. Вы никогда не пробовали?

— М-м-м... Прелестница!..— Николай прильнул губами к руке Маши.— Поедемте ко мне, Мари! Поговорим... Послушаем музыку...

— С удовольствием, ваше величество,— просто ответила Маша.

Притаившийся за кустом Зайцев всхлипнул и в ужасе закусил себе руку...

Объединенные любовью, Герстнер, Родик, Тихон и Пиранделло в панике мчались по Петербургу.

— Если бы я не знал, как у вас подозрительно относятся к браку с иностранцем, я бы тут же сделал ей предложение!..— на бегу кричал задыхающийся Герстнер.

— Да я его сейчас своими руками с престола свергну! — орал Пиранделло, громыхая сапогами.— Не посмотрю, что царь!.. Я ее, нашу Манечку, раньше всех полюбил и в обиду не дам!..

Тихон чуть не плакал на бегу:

— Боженька милостивый!.. Сохрани рабу божью Марию от его величества!.. Нешто нам неведомо, как он с девицами обращается?!.. В кои-то веки промеж государственных дел по безопасности отечества пришла ко мне моя личная любовь!..

— Прекрати причитать! — рявкнул на него Родик.— Вспомни точно, что он ей сказал? Какими словами?..

— Поедем, говорит, ко мне.. Музычку послушаем... И она, рыбка наша...

— Быстрей!!! — скомандовал Родик и вырвался вперед.— «Музычку послушаем»... Мало ему придворных потаскух!.. «Музычку послушаем»! Прием-то еще какой гнусный, затасканный! Пошляк!..

В тех же покоях, где Николай обычно развлекался с фрейлинами, музыкальная шкатулка играла уже знакомую нам мелодию.

На широкой кровати под балдахином Маша, как могла, отбивалась от откровенных притязаний монарха в уже расстегнутом мундире.

— Мари!.. Я влюблен... Запах вашего тела... Хотите быть первой фрейлиной двора? Сольемся в едином экстазе!..— бормотал царь.

— Ваше величество, нужно принять господина Герстнера...— уворачивалась Маша от царских объятий.— И как можно скорей. Это необходимо всей России...

— Да, да!.. Конечно!.. Завтра же я приму его!.. Я сделаю для тебя все! А сейчас!.. Божественная!!!

Николай на секунду замешкался, Маша вырвалась и вскочила на ноги. Прижавшись спиной к стене, она рассмеялась и сказала царю:

— Хорошо, хорошо... Успокойся, миленький! Но завтра же господин Герстнер должен быть здесь. Ладно?

— Завтра же! Завтра же!..— в восторге закричал царь и бросился к Маше, срывая с себя мундир.

— Ну, а теперь помоги и мне, Господи,— устало вздохнула Маша и просто растворилась в глухой стене.

С раскрытыми объятиями Николай так и влип в то место, где только что была Маша. Он потрясенно оглянулся, потом схватил колокольчик и яростно затрезвонил.

Дверь отворилась, показалась физиономия лакея.

— Фрейлину сюда немедленно! — в нетерпении закричал царь.

— Какую, ваше величество?

— Любую! И как можно быстрей!..

Гонимые жаждой мести за поруганную честь своей любимой, Герстнер, Пиранделло, Тихон и Родик ворвались через арку Главного штаба на Дворцовую площадь так, словно собирались с ходу взять Зимний дворец!

Добежав почти до Александрийского столпа, они вдруг увидели спокойно идущую через площадь Машу. Мокрые, измученные, задыхающиеся, они остановились как вкопанные.

— Батюшки! — удивилась Маша.— Да что это с вами? Куда это вы?

Никто не ответил ей ни слова. Каждый с испугом оглядывал Машу, отыскивая на ней следы царского насилия...

И тогда Маша внезапно поняла, что так взволновало ее друзей. Она подмигнула им и сделала успокоительный жест рукой — дескать, «не волнуйтесь, братцы, все в порядке!»

На следующий день у отеля «Кулон» прифранченного Герстнера сажали на извозчика всей компанией: Пиранделло снимал с Герстнера невидимые пушинки, Зайцев поправлял на нем жабо, Родик наставлял:

— Больше выпячивайте военные выгоды проекта! И не сутультесь. Государь ценит бравый вид и отменную выправку.

Маша обняла Герстнера, расцеловала его в обе щеки:

— С богом...

В приемной императора придворные, фрейлины, титулованные хозяева русского извоза, генералы и министры в ожидании государя разбились на маленькие группки. Шептались, любезничали, интриговали — словом, очень старались не обращать внимания на стоны, вздохи и ритмичное поскрипывание, доносившееся сквозь знакомую нам уже мелодию музыкальной шкатулки из-за двери царских покоев.

Только какой-то старичок генерал переходил от одной группки к другой и жалобно спрашивал.

— Прошу прощения, господа... Вы не видели моей жены?

Когда он с тем же вопросом обратился к Герстнеру, стоявший рядом Бенкендорф прислушался и ответил:

— Думаю, что она вот-вот появится, генерал.

Стоны из-за двери перешли в финальный вопль и оборвались. Замолкла и музыкальная шкатулка.

Мужчины тут же перестали шептаться и одернули свои мундиры, фрейлины, прекратили щебетать и привели в порядок платья и прически.

Отворились двери царских покоев, и государь явил придворным свой победительный лик. Из-за его спины выпорхнула молоденькая жена старичка генерала и торжествующе оглядела всех женщин в приемной. Генерал бросился к ней:

— Где вы были, Катрин?!..

Жена генерала скосила глаза на государя и ответила:

— В раю!

Николай польщенно улыбнулся и громко объявил:

— Сегодня я приму всех, господа!

В номере у Герстнера в тягостном ожидании полукругом сидели Маша, Родик, Тихон, Федор и коза Фрося. Завороженно уставившись в одну точку, они не могли оторвать глаз...

...от большого подсвеченного сзади аквариума, в котором суетилась уйма нарядных разноцветных рыбок. Таинственность рыбьего мельтешения очень напоминала приемную государя-императора...

Федор тяжело вздохнул, сказал, не отводя глаз от аквариума:

— Как-то там наш Антон? Хоть бы глазом глянуть...

Не в силах оторваться от аквариума, Маша спросила:

— Ну неужели люди ничего не могут придумать, чтобы видеть через дома, города, губернии?..

— А нам, агентам, насколько было бы легче! — сказал Тихон.

Родик с ходу подхватил идею:

— Сидеть бы вот так дома, смотреть бы вот в такой примерно аквариум и наблюдать, что происходит сейчас во дворце! И слышать, кто что сказал...

— Так тебе все и покажут — держи карман шире,— пробормотал Федор, а Фрося заблеяла, будто рассмеялась.

А в это время взволнованный Герстнер говорил царю:

— ...между Петербургом и Москвой по железной дороге можно будет за двадцать четыре часа перевезти пять тысяч человек пехоты, пятьсот конников со всей артиллерией, обозом и лошадьми...

— Да, это заслуживает внимания,— сказал Николай.— Однако должен признаться, я не люблю войны — она портит солдат, подрывает дисциплину в армии и очень пачкает мундиры!..

— Ваше величество,— сказал граф Татищев,— паровая тяга не может быть допущена у нас, ибо полное отсутствие каменного угля в России повлечет за собой истребление русских лесов...

— Эта затея так же нелепа, ваше величество, как если бы вдруг Россия вздумала закупать пшеницу в заморских странах,— подхватил граф Бутурлин.

Николай улыбнулся оригинальному сравнению — все рассмеялись.

— Чугунные колеи уничтожат извозный промысел, ваше величество,— поклонился князь Меншиков.— Крестьяне лишатся хлеба насущного и счастливой возможности платить подати и оброки своим господам.

— Вот это уже деловой разговор,— усмехнулся Бенкендорф.

Меншиков на секунду смешался, но тут же поспешил добавить:

— А потом, ваше величество, отчего же господин Герстнер не построил такие же дороги в своей Австрии? Не водятся ли там за ним какие-либо грешки, от коих он и бежал к нам в Россию со своими странными, чуждыми нам идеями?

Царь вопросительно посмотрел на Бенкендорфа. Тот сказал:

— Ну, это легко проверить...

Потоцкий решил поддержать Меншикова и бездумно воскликнул:

— Ваше величество! Что может сравниться с нашей простой, верной, истинно русской лошадкой?! А выдумки господина Герстнера... Что-то в этом есть... Иудейско-масонское!..

Николай удивленно глянул на Бенкендорфа. Шеф жандармов ответил ему легкой улыбкой и отрицательно покачал головой.

— А что министр финансов? — спросил успокоенный Николай.

— У нас на такие забавы денег нет, ваше величество.

Но Герстнер не сдался.

— Ваше величество, все доводы моих противников основаны на предположениях, а не

на инженерном расчете. Строительство двадцати пяти верст железной дороги с оплатой паровозов в Англии и вагонов в Бельгии обойдется в три миллиона рублей. Я предлагаю в виде опыта построить такую дорогу увеселительного характера между Петербургом и Царским Селом. Там как раз — двадцать пять верст...

Фрейлины восторженно зааплодировали. Николай строго обернулся. Аплодисменты мгновенно смолкли. Царь спросил Герстнера:

— На какие деньги?

— Я завтра же открою акционерное общество и соберу эту сумму в течение суток! — уверенно ответил Герстнер.

Николай увидел умоляющие глаза жены старичка генерала.

— Быть по сему,— сказал он.— Пробную увеселительную дорогу я дозволяю.

Молоденькая генеральша восторженно запрыгала, захлопала в ладоши. Царь с улыбкой взглянул на нее и сказал:

— Раз мой народ хочет железную дорогу — он будет ее иметь! Вместе с тем, господин Герстнер, прошу соблюдать условия нашего уговора. Пункт первый — никаких государственных субсидий! Пункт второй — ваше акционерное общество будет контролировать граф Бенкендорф. Пункт третий — все проекты воксалов буду утверждать лично я. Пункт четвертый — специалистов необходимо выписать из-за границы, на наших не надеяться. И наконец, пункт пятый — национальность. Никаких французов! Этих господ мне не надо!..

Вокруг двухэтажного особняка с вывеской «Акционерное общество Царскосельской железной дороги» толпился народ, подъезжали и отъезжали коляски, экипажи. В центральные двери особняка медленно и неумолимо двигался людской поток всех званий и сословий...

У входа в дом Пиранделло сдерживал нетерпеливую толпу:

— Не напирай!... Осади! Тебе — направо... Тебе — налево... А вам — прямо! Направо! Налево!.. Прямо!..

Те, кого Пиранделло посылал влево, двигались к железной решетчатой клети с маленьким окошком, где восседал Тихон Зайцев и принимал деньги от желающих купить акции. На столе для острастки лежал пистолет, высилась стопа акций. Тихон считал деньги, выдавал акции и говорил каждому:

— Получите. Распишитесь. Следующий. Получите. Распишитесь...

И вдруг перед его носом возникла толщенная пачка денег. Тихон замер, осторожно поднял глаза. У окошка стоял князь Воронцов-Дашков.

— Это как?.. — пролепетал Тихон.

— На все,— сказал князь.

...Те, кому следовало идти направо, направлялись в другой угол, где Родион Иванович набирал рабочую силу, заключал договора с подрядчиками...

— Сколько можешь дать землекопов? — спрашивал Родик.

— Дак, душ полтораста дам, Родион Иваныч...

— Отлично! Завтра поставишь на работу сто пятьдесят человек, а распишешься, будто получал деньги на двести. Понял?

— Чего ж тут не понять?.. Сидеть у ручья и...

— Иди, иди. Не твоего ума дело. Следующий!..

На промежуточной площадке, откуда лестница раздваивалась и уходила на второй этаж, высилась огромная уродливая каменная скульптура какой-то богини с подносом в руках. На этот поднос и водрузил Пиранделло свою чудовищную штангу да еще для верности привязал ее веревкой к могучей шее богини.

...Те, к кому Пиранделло обращался на «вы», следовали прямо к столу Отто-Франца фон Герстнера.

На фоне богини со штангой Герстнер принимал иностранцев. За его спиной стояла Маша и переводила ему со всех языков:

— Он говорит, что он специалист по мостам и виадукам...

Герстнер подозрительно оглядел чернявого иностранца:

— А на каком языке вы с ним разговариваете?

— А я откуда знаю, Антон Францевич?! Сейчас спрошу,— Маша спросила, иностранец ответил.— По-голландски говорим.

— Очень хорошо! — обрадовался Герстнер.— Берем. Давайте следующего!..

— А вот здесь засел наш человек,— сказал князь Меншиков и ткнул пальцем в план Петербурга, разложенный на чайном столе у бассейна на Крестовском острове.— Сегодня мне, наконец, удалось снабдить его последней моделью корабельного орудия страшной разрушительной силы, созданной нашими министерскими умельцами, имена которых, по соображениям строжайшей секретности, еще долгое время будут оставаться в тени...

Татищев, Бутурлин и Потоцкий склонились над планом, словно полководцы перед решающим сражением. Меншиков посмотрел на часы.

— Ровно через семь минут «Акционерное общество Царскосельской железной дороги» перестанет существовать!

— С богом! — перекрестился Потоцкий.

С высоты шестого этажа, из чердачного слухового окна «Иван Иванович» смотрел вниз на двухэтажный особняк «Царскосельской дороги». Тут же на чердаке стояло огромное корабельное орудие с подзорной трубой на манер оптического прицела.

Рядом на деревянной стрехе висело зеркальце в затейливой рамке и баллистический график будущего полета ядра. «Иван Иванович» кокетливо погляделся в зеркало, что-то грациозно поправил в прическе, посмотрел на часы и сделал пометки в графике.

Затем он прильнул к «оптическому прицелу», и «прицел» сразу же заполнился красивым лицом Пиранделло.

— Какой хорошенький... — очень по-женски прошептал «Иван Иванович», трагически закусил нижнюю губу, поджег фитиль и начал отсчет: — Фюнф... фор... труа... цвай... уна... Пуск!!!

И поднес фитиль к пушке. Орудие оглушительно грохнуло, ядро вылетело из жерла, но, вопреки расчетам, полетело не вниз, на особняк Герстнера, а взвилось куда-то вверх и умчалось в небеса.

Когда дым рассеялся, «Иван Иванович» посмотрел вниз и увидел целехонький особняк. Он мгновенно приложил свою длинную шпагу к прицелу на стволе. Прямизна прицела полностью совпадала с прямизной шпаги. Потрясенный, он приложил шпагу к орудийному стволу, и тут ему стало ясно, что ствол пушки безнадежно крив!

— О, рашен-калабашен!.. — зарыдал ангел террора.

Тем временем ядро неслось над Петербургом и достигло Крестовского острова. Здесь оно истратило запас энергии и упало рядом с чайным столиком у бассейна, где светлейший князь Меншиков со своими графами пили чай с вареньем.

Ядро по инерции закатилось под чайный стол. Светлейший и графы замерли и зажмурились. И тут из-под стола раздался жуткий взрыв!

...Когда опоздавший на совещание Воронцов-Дашков подошел к бассейну, не было ни чайного столика, ни плетеных кресел, ни самовара... В бассейне, так и не выпустив из рук блюдец и чайных чашек, плавали титулованные хозяева российского извоза.

Князь Воронцов-Дашков светски раскланялся:

— Господа, я прошу простить меня за опоздание. Дела. А почему вы решили купаться в одежде?..

На насыпи работало пятьсот человек. Сто телег подвозили грунт. Бегали мужики с пустыми тачками. Хрипя и задыхаясь от натуги, катили груженые...

Иностранные специалисты с удовольствием ругались по-русски с разными иноземными акцентами...

Герстнер смотрел в теодолит, видел в него перевернутое изображение Маши с нивелиром в руках. Проверял уровень насыпи...

Пиранделло вытаскивал застрявшие телеги. Возчики орали: «Федор! Подсоби!..», и Пиранделло мчался на выручку...

Родик шел с подрядчиком вдоль насыпи, отмеривал саженью проделанную работу. Подрядчик тоже нес сажень — свою.

— Родион Иваныч!.. Родион Иваныч!.. — кричали отовсюду.

Родик отмахивался, считал сажени. Подскакал на коне блестящий офицер, отдал честь:

— Родион Иванович! Принимайте пополнение! — и показал на соседний лесок, откуда с песней выходил батальон солдат с лопатами.

— Михал Михалч! Нет слов! — Родик тут же вынул деньги: — Ровно триста. Как договаривались.

— Благодарю покорно,— офицер небрежно спрятал деньги.— Ваши деловые качества...

— Равно, как ваше офицерское слово чести,— поклонился ему Родик и закричал: — Пиранделло! Покажи господину офицеру, куда людей ставить!

Офицер отдал честь и ускакал. Родик сказал подрядчику:

— Ты, сукин кот, двести саженей представил к оплате, а там и ста шестидесяти нет!

— Давай перемерим! Давай перемерим!.. Эх, Родион Иваныч...

— Ты что мне мозги пудришь?! У тебя сажень на два вершка меньше положенного! Жулик!

— Будто нам неведомо, Родион Иваныч, что твоя сажень на три вершка больше, чем надобно...

— Моя сажень на три вершка больше?!.. Ах ты ж, мать...

Но договорить не успел. Подошла Маша с третьей саженью.

— Не спорь, Родик. И вы так уж не подрывайтесь. Вы оба правы — у Родиона Ивановича сажень немножко больше, ваша немножко меньше. Вот настоящая — по ней и мерить надо.

Родик в бешенстве глянул на Машу и злобно сплюнул...

...В «бытовке» — старой карете без колес,— Маша поила Герстнера, Пиранделло и вздрюченного Родика молоком и кормила бубликами. Герстнер показывал на завышенную сажень Родика и кричал:

— Это нечестно!!! Так жить нельзя!..

— А так можно?!..— показывал Родик на сажень подрядчика.

— Это ужасно и безнравственно!

— Я что, для себя? — орал Родик.— Себе эти деньги выгадываю?! Тому — дай! Этому — дай!.. Только успевай отстегивать! А с каких шишей? Из собственных? Так их нет у нас — вон, бублики вместо шницелей трескаем! Только Фросиным молоком и живы!

— Не подмажешь — не поедешь,— сказал Федор.— Россия...

— Я не хочу этого слышать!!! — завизжал Герстнер.

Родик рванулся к нему, схватил за отвороты сюртука:

— А железную дорогу хочешь построить?! Дело своей жизни до конца довести хочешь?! Вот и я хочу, чтобы в моей России была твоя железная дорога! Потому и не боюсь руки пачкать!..

Оттолкнул Герстнера, обессиленно сел, взялся за голову:

— Простите, меня, Антон Францевич...

— И вы меня простите, Родик,— тихо сказал Герстнер и снова завопил, глядя из окна кареты на насыпь: — Где Тихон? Там кирки и лопаты растаскивают, а его нет! Куда подевался Зайцев?!

Зайцева инструктировал сам Бенкендорф.

— В Вене все узнаешь про Герстнера. До мельчайших подробностей. Под видом богатого скотопромышленника внедришься в австрийские ученые круги. Для поддержания контактов будешь вести разгульный образ жизни — рулетка, карты, вино, женщины...

— Ваше сиясь... Виноват... — залепетал Зайцев.— Я, конечно... это... с величайшим... Однако средства...

Бенкендорф снисходительно улыбнулся:

— Не волнуйся, братец. Для успеха операции...

В кабинет неслышно проскользнул адъютант, зашептал шефу.

— До конца года? — удивился шеф жандармов.— Странно. Иди.

Адъютант исчез. Бенкендорф снова поднял глаза на Зайцева:

— Легенда меняется. В Австрию поедешь под видом разорившегося помещика. Жить будешь подаянием, ночевать на улицах. Явишься в Вене вот по этому адресу,— Бенкендорф показал Зайцеву адрес и сжег бумажку на свече.— Пароль: «Уже зима, а снега нету». Отзыв: «И лето было без дождя».

Под уличным тентом своего заведения Арон Циперович пил пиво и утирал пот фартуком. В этот знойный полдень жизнь в Вене замерла, и в кабачке никого не было.

— Адам Ципровски?

Арон повернулся и увидел перед собой оборванного, нечесанного, босого человека — вид тайного агента Тихона Зайцева полностью соответствовал легенде.

— Яа-а!.. — ответил по-немецки Арон.— Их бин Ципровски.

— «Уже зима, а снега нету»... — по-русски прошептал Зайцев.

— Есть холодное пиво. Устроит?

— Это не ответ.

— А что я должен вам ответить?

— Если вы Адам Ципровски, так должны знать! «А лето...»

— Что лето?

— «было»... — подсказывал Зайцев Арону.

— Было и есть! — начал раздражаться Арон.

— «без дождя»! — рявкнул разъяренный Зайцев.

И тут Арон раскрыл объятия и счастливо захохотал:

— Боже мой! Так вы же русский шпион!.. Здрассьте!

Далеко за полночь спящие улицы Вены оглашались дуэтом Арона и Тихона на мотив известной песни «Шумел камыш»:

Уже зима, а снега нету, и лето было без дождя...
Одна возлюбленная пара всю ночь гуляла до утра!..

— А я себе думаю, что за идиот на такой жаре говорит «уже зима, а снега нету»! Таки вспомнил! Эту пароль мне давали зимой! Двадцать лет тому назад, но зимой! Представляешь?! Мне двадцать лет высылали жалованье, так могу я за эти деньги ответить, что «лето было без дождя»? — кричал пьяный Циперович.

— Арон... Я тебя уважаю,— сказал Зайцев, еле ворочая языком.— Но сведения по Антону Францычу должны быть кристальными. Понял? Это такой человек!..

— Он мне будет рассказывать!

— И еще... — Тихон вдруг стал расстегивать штаны.

— Эй! Эй!.. — испугался Арон.— Только не здесь. Иди, я покажу.

— И еще! — с тупым упрямством повторил Тихон и вытащил из штанов плотный сверток.— Я тут захватил с собой на полтора миллиона акций... Их надо того... Нам очень нужна валюта для закупки паровозов в Англии...

— Муха не пролетит! А что я с этого буду иметь?

— Я пришлю тебе личное приглашение на открытие нашей дороги...

Ранним утром, когда весь Петербург еще спал, в двери особняка «железной дороги» раздался громкий стук. Заблеяла Фрося.

Со второго этажа на лестницу выскочил заспанный Пиранделло в одних портках, Герстнер в ночной рубашке, Родик в халате. С «девичьей половины» вылетела наспех одетая Маша.

Пиранделло открыл дверь, и в особняк ворвался загорелый, по-заграничному ярко одетый Тихон Зайцев.

— Тихон!..— закричала Маша и повисла у него на шее.

Со слезами на глазах Тихон облобызал каждого, даже Фросю, проговорил дрожащим голосом:

— Я в «Кулон», а там говорят — «выехали»... Так соскучал...

— Мы из экономии здесь теперь живем,— пояснил Пиранделло.

— Счас... Счас...— забормотал Тихон и открыл небольшой саквояж.— Я тут вам гостинцы... — протянул напульсники Пиранделло.— Это тебе, Федор... Чтобы жилы не растягивал, когда будешь гирей упражняться. Это вам, Антон Фрнцыч... — протянул Герстнеру красивую курительную трубку.— А табак у меня на таможне изъяли. Говорят — не положено. А это вам, Родион Иваныч,— Зайцев достал из саквояжа дешевые карманные часы.— С боем! А это тебе, Манечка,— Тихон подал Маше шляпку с искусственными цветами.— Ну, вроде все... Ох, пустая голова!.. Фросю-то забыл!.. — достал из саквояжа аккуратный ошейник с поводком, отдал его Пиранделло.— Примерь-ка ей. Вроде бы в самый раз должно быть...

— Ну, Тихон!.. — потрясенно проговорил Родик, и все бросились радостно и благодарно тискать Зайцева.

— Стойте! Стойте!.. — закричал Зайцев.— Самое главное!.. Отвернись, Манечка...

Маша отвернулась. Тихон стал лихорадочно расстегивать штаны.

— Ты что, Тишка, офонарел? — спросил Пиранделло.

— Да погоди ты!.. — Тихон вытащил из штанов увесистый пакет.— Тута австрийской валюты на полтора миллиона русских рублей! Я там наши акции того... Двинул. При помощи одного товарища.

— Так вы были в Австрии?! — воскликнул Герстнер.

— Нигде я не был!!! — в ужасе завопил Тихон.— Не имею полного права ничего говорить!.. Государственная тайна!.. Все! Меня извозчик ждет! Манечка! Картошки навари! Жрать хочу, как семеро волков!..

И Тихон выскочил за дверь.

Потом он стоял перед столом Бенкендорфа, прижимал к груди легкомысленную шляпчонку и ел глазами начальство.

— Я доволен тобою, братец.

— Да я... Ваше сиясь... Верой и правдой на благо Отчизны...

— Верю, голубчик. Ну что ж, матерьял на Герстнера самый благоприятный — у нас к нему претензий нет. Вот и наш венский агент подтверждает. Неплохо, неплохо поработали. Благодарю вас обоих за службу.

Бенкендорф выдвинул ящик стола и стал выкладывать оттуда банкноты. По мере того как росла кипа денег, лицо Тихона вытягивалось от сладостного ужаса перед щедростью награды.

— Здесь десять тысяч,— сказал Бенкендорф.

— Ваше сиясь!.. — Зайцев уже готовился упасть на колени.

— На эти деньги тайно купишь мне акции вашей железной дороги. Не именные, а на предъявителя. И чтоб ни одна душа... Понял? А то на первой осине вздерну!

Стараясь остаться незамеченным, граф Бутурлин, крадучись, вышел из особняка «Царскосельской железной дороги» и юркнул в карету.

Пересчитал купленные акции и крикнул кучеру:

— На Крестовский! К князю Меншикову!..

В беседке на Крестовском острове Меншиков, Воронцов-Дашков, Потоцкий и Татищев слушали нервный отчет «Ивана Ивановича»:

— ...я не привык так работать, господа... Ни одна моя акция, выстроенная по всем логическим законам Запада — не может увенчаться успехом!.. Я ставлю взрывной механизм в карете на десять часов, а Герстнер с группой умудряются опоздать с выходом на пятнадцать минут! После чего мне говорят, что это национальные особенности русского характера!.. Я получаю новейшее, секретнейшее оружие из Морского министерства, а оно оказывается с кривым дулом!!! Это тоже национальная особенность?! Единственное, чего я сумел добиться — статьи господина Булгарина. Так он, слава богу, на проверку оказался не очень-то русским...

В дверях беседки показался молодой лакей Меншикова:

— Их сиятельство граф Бутурлин-с приехали-с...

«Иван Иванович» увидел молодого лакея, сделал ему пальчиками и незаметно послал воздушный поцелуй. Лакей томно прикрыл глаза и вышел.

Впорхнул граф Бутурлин:

— Я, кажется, слегка опоздал, господа? Прошу прощения...

Меншиков указал ему на кресло, задумчиво произнес:

— Может быть, поменять тактику? Задержать строительство, сорвать сроки... Создать компромат. Придать ему политический характер, и тогда государь сам...

— А стоит ли? — глядя в сторону, уронил Бутурлин.

Воронцов-Дашков все понял и тоже проговорил небрежно:

— А может, действительно, пусть их, строют?..

— Дудки! — взъярился Потоцкий.— Террор так террор!.. За что деньги плачены?!

— Затронута моя профессиональная честь,— печально улыбнулся «Иван Иванович».— Но видит Бог — не по моей вине! Естественно, я еще попытаюсь кое-что сделать. Может быть, даже используя ваши пресловутые национальные особенности...

Когда Родик подкатил на линейке к строительной площадке, перед его глазами открылась ужасающая, леденящая кровь, картина: ...на насыпи, под насыпью, в придорожном кустарнике, на целую версту — недвижимо лежали сотни людей в крестьянской одежде и солдатских мундирах... Валялись десятки лошадей, запряженных в неразгруженные телеги... Брошены были опрокинутые тачки...

В ужасе Родик спрыгнул с линейки и кинулся в «бытовку» — карету без колес. Первое, что он увидел, неподвижно лежащую Фросю. И совершенно пьяных Зайцева и Пиранделло!

— Родион Иваныч!.. — в тихом восторге прошептал Тихон.

— Родик... Мы и тебе взяли... — еле выговорил Федор.

— Где?!! — яростно затряс Зайцева Родик.

— Рядом... Совсем рядом!..— счастливо пробормотал Тихон.

Родик рванул крышку сундука, схватил два пистолета и выскочил из «бытовки».

И почти тут же увидел огромную очередь, тянущуюся к странной карете. По периметру крыши кареты были укреплены четыре узких рекламных щита со словами: «Вотка бесплатно».

Очередь увидела Родика, почтительно завопила:

— Наше почтение, Родион Иваныч!.. Премного благодарны, Родион Иваныч!.. Мужики! Родион Иваныча пропустите без очереди!..

На запятках кареты был пристроен прилавочек, торчали два крана. Над кранами окошечко, через которое было видно, как «Иван Иванович» в привязной бороде и накладных усах изнутри открывал краны, наливал каждому столько, сколько тот хотел.

Приветственные крики мужиков всполошили «Ивана Ивановича». Он выглянул и увидел Родика с пистолетами.

— Назад!!! — страшным голосом закричал Родик, и очередь шарахнулась в ужасе от кареты.

И тогда Родик выстрелил сразу из двух пистолетов по карете!

Пули прошили карету насквозь. Из дыр по обе стороны кареты сразу хлынули четыре водочных струи. Толпа сокрушенно ахнула, бросилась было с котелками, с кружками...

— Кому сказано «назад»?!! — еще страшнее закричал Родик.

Толпа снова отхлынула от кареты, но тут прыгнул «Иван Иванович» с длинной шпагой в руке. В мужестве ему было не отказать!

Родик вскинул пистолет. Курок сухо щелкнул — выстрела не последовало. «Иван Иванович» улыбнулся и сказал:

— Мой дорогой, однозарядные пистолеты — архаика...

И сделал первый выпад шпагой. Родик увернулся, выхватил у кого-то из мужиков грабли и бросился в бой.

«Иван Иванович» легко взмахнул шпагой и, как бритвой, срезал добрую половину грабель Родика. С остатком Родик снова кинулся в атаку, но последовал еще один элегантный взмах, и в руках Родика остался обрезок не более двух вершков. Тем более что Родик уже был прижат спиной к карете. И тогда «Иван Иванович», мило улыбаясь, сделал последний смертельный выпад...

Родик молниеносно сдвинулся в сторону, и страшная шпага вонзилась в карету. «Иван Иванович» попробовал ее выдернуть, но...

— Да чего ты смотришь на него, Родион Иваныч?!..— закричали из толпы.— Да дай ты ему леща!.. А то спаивают нас тут всякие!.. Знают, суки, нашу слабинку!..

Родик размахнулся и влепил «Ивану Ивановичу» такую затрещину, что тот несколько раз перекувырнулся и сел на землю. Борода съехала набок, усы отклеились. Он их снял и безутешно заплакал...

Ночью в пустынной зале первого этажа особняка «Царкосельской железной дороги» заседал «трибунал».

«Председатель» — Маша, «заседатели» — Герстнер и Родик. Они сидели за столом, а за их спинами, словно Немезида, возвышалась уродливая фигура каменной бабы со штангой Пиранделло.

На «скамье подсудимых» — сильно помятые после пьянки Тихон и Федор. В ногах у них лежала виноватая Фрося.

— Завершение строительства насыпи задержалось на два дня! — возмущенно сказал Герстнер и заглянул в свои записи: — Производительность работ упала на девяносто семь с половиной процентов!..

Родик глянул в свою бумажку, прочитал:

— «Для восстановления резко пошатнувшегося здоровья трудящихся компания была вынуждена потратить триста восемьдесят семь рублей пятьдесят шесть копеек». Это надо же такое! На опохмелку — почти четыре сотни выложить!..

— И это как раз в тот момент, когда у нас каждая копеечка на счету,— сурово проговорила Маша.— А если бог сподобит, и нам с Антоном Францевичем и Родионом Ивановичем придется уехать на закупки в заморские края? Как же на вас дело-то оставлять, господа хорошие?!

— Бес попутал...— шмыгнул носом Тихон.

— Да чтоб еще когда-нибудь...— всхлипнул Федор.

Фрося посмотрела на «трибунал» и тоже жалобно заблеяла...

В Петергофе, на балконе Английского коттеджа, Николай утверждал проекты вокзалов, представляемые ему Бенкендорфом.

Через приоткрытые двери в холостяцкую спальню императора была видна полуодетая молоденькая фрейлина, лежащая на кровати.

— Это еще что за республиканец?! — возмутился Николай и ткнул пальцем в проект.

— Это, ваше величество, сравнительная фигурка для масштаба вокзала...

— В жилете?! Панталонах?!.. Боливаре?.. Гадость! Впредь для масштабов изображать солдат с полной выкладкой! Что еще?

— Для закупки паровых машин в Англии и колясок в Бельгии господин Герстнер испрашивает разрешения на выезд с ним переводчицы Марии Богоявленской и сокомпаньона — отставного корнета Кирюхина Родиона Ивановича.

Царь оглянулся на спальню, понизил голос:

— Кстати, что это за девица такая?

— В противоправных действиях не замечена. Родителей не существует. Находится под наблюдением Академии наук...

— Не возражаю,— громко сказал царь и прошептал: — Но потом...

— Вас понял, ваше величество. А как с Кирюхиным? Он у нас проходил по делу четырнадцатого декабря двадцать пятого года. С тех пор невыездной.

В спальне фрейлина включила музыкальную шкатулку. Раздалась знакомая музыка, зовущая к любовным утехам.

Император встал, торопливо подмахнул проект и сказал:

— Ну, Александр Христофорович! Ну, сейчас уже не то время... Ну, бог с ним, с этим Кирюхиным,— пусть едет!..

Лондон был хрестоматийно затянут туманом.

На пристани стояли несколько джентльменов.

— Гостиницу забронировали? — спросил один.

— Так точно, мистер Стефенсон,— ответил другой.

— Не вздумайте показывать этим варварам наши последние модели.

— Так точно, мистер Стефенсон,— сказал третий.

— Презенты?

— Готовы, сэр,— поклонился четвертый.

— Внимание! — сказал мистер Стефенсон.

...Когда барка с нашими путешественниками причалила к пристани и Герстнер в дорожном костюме, Родик в строгом сюртуке, а Маша в шляпке с искусственными цветами сошли на берег, Стефенсон радушно улыбнулся:

— Дорогие коллеги! Я счастлив приветствовать вас на туманной земле Альбиона. Как поживаете?

Маша синхронно перевела фразу Стефенсона. Герстнер снял кепи:

— Мистер Стефенсон! Джентльмены! Мы прибыли к вам, чтобы совершить коммерческую сделку, которая по праву может быть названа контрактом века! Я глубоко убежден, что несмотря на различие политических систем торговля между нашими странами может только укрепить наши добрососедские отношения!

— Леди и джентльмены! — провозгласил Стефенсон.— В знак нашего высочайшего расположения мы хотели бы преподнести вам кое-какие пустячки...

По его знаку три джентльмена тут же шагнули вперед, и один подал Герстнеру золотую

модель паровоза, сказав при этом: «Девяносто восьмая проба...»; второй вручил Маше бриллиантовое колье, прошептав: «Все камни — голубой воды...»; третий протянул Родику роскошную музыкальную шкатулку, тут же продемонстрировал ее звучание, не забыв сказать: «Чистое серебро...».

Стефенсон начал длинную речь. Герстнер негромко сказал Маше:

— Эту болтовню можете не переводить. Отдыхайте.

Родик показал ему на презенты, спросил на ухо:

— За что это нам?

— Во внешнеторговых отношениях так заведено. Когда одна иностранная фирма что-нибудь покупает у другой...

— А мы-то тут при чем?

— Но мы же для них «иностранцы»!

— Ах, да... Верно. Как бы они под эти презенты нам какое-нибудь бракованное старье не втюхали.

— Вы сошли с ума, Родик! Честь фирмы...

— Антон Францевич, наивный вы человек! Вы поглядите на его рожу — жулик в седьмом колене!.. Машенька! Ты-то хоть ухо не заваливай — смотри в оба...

В Ньюкасле на заводе Стефенсона наши герои осматривали готовую продукцию. Джентльмены давали объяснения.

— Ну, что? По-моему, прекрасный паровоз,— Герстнер посмотрел на Родика и Машу.— Берем?

Родик подмигнул Маше, показал глазами на паровоз.

— Отодвиньтесь, Антон Францевич,— сказала Маша.— И ты, Родик. Мешаете.

Родик и Герстнер отступили на шаг. Маша сосредоточилась. И вдруг (а может быть, это всем только показалось...) над ее головой возникло некое странное свечение! И тут же пропало.

Маша тяжело выдохнула и уверенно проговорила:

— Ну что ж... Втулка золотника с опасной внутренней раковиной. Очень большой зазор в кривошипном механизме. И вообще — это устарелая модель. Фирма мистера Стефенсона уже давно располагает гораздо более совершенной машиной...

В кабинете Стефенсона присутствовали все его джентльмены, а также Герстнер, Родик и Маша в шляпке с цветами.

— Я не понимаю, каким образом произошла утечка информации,— Стефенсон грозно посмотрел на своих служащих.— Но это не должно стать препятствием к заключению контракта.

Герстнер, Родик и Маша радостно переглянулись.

— Однако цены на каждую такую машину будут на сорок процентов выше.

— Как?! — вскричал Герстнер.— Но мы же договаривались...

— Новая модель. Мир дорожает,— фарисейски вздохнул Стефенсон.

— У нас же было точно рассчитано! — чуть не расплакалась Маша.— До копеечки! Тютелька в тютельку!..

— У нас нет таких денег,— упавшим голосом сказал Герстнер.

— Это ваши проблемы, сэр.

— Правильно, сэр. Это наши проблемы, и мы их сами решим,— по-английски сказал Родик, встал из-за стола и вышел.

Маша бросилась за ним. Она догнала Родика уже в коридоре:

— Родик, миленький... Где ты хочешь достать деньги?

Родик обнял ее, нежно поцеловал в кончик носа и совершенно честно сказал:

— Понятия не имею.

Ночью Родик во фраке сидел за карточным столом фешенебельного аристократического клуба и играл с несколькими лордами в «очко».

— Девятнадцать! — торжествующе заявил Родик и открыл карты.

— У меня больше — двадцать,— сказал его партнер и смешал карты.

— Покажите! — потребовал Родик.

А ранним утром они втроем завтракали в маленьком уличном кафе на берегу Темзы, и Родик, со следами бессонной ночи на лице, рассказывал Маше и Герстнеру:

— Я ему говорю: «Покажите!» А он мне отвечает: «В нашем клубе джентльменам верят на слово». И тут мне так стало везти!.. Как ни прикуплю — «очко»! «Двадцать одно» и не меньше! Даже карты смотреть не надо!..

И Родик выхлестнул на стол огромную пачку денег:

— Вот! Вместе с нашими — как раз на семь новых паровозов.

Герстнер потрясенно смотрел то на Родика, то на деньги...

— Родик...— тихо сказала Маша.— Родион Иванович... Ведь это же нечестно...

— Да ты что, Машенька! Все в порядке, не бойся!..

— Это очень нечестно, Родик,— жестко произнесла Маша.

Родик стукнул кулаком по столу, заорал на всю Темзу:

— А!.. «Честно-нечестно»!.. Надоело!!! Я что, для себя?! Для своего удовольствия?!.. Я — для дела, для людей, для Отечества!.. Боже мой! Да за что же это мне?! За какие такие прегрешения я влюбился вот в такую дуру?!

В кабинете князя Меншикова перед хозяевами русского извоза стоял «Иван Иванович» с подбитым глазом и вспухшей щекой. В руке он держал указку. Рядом, на мольберте, была укреплена схема улицы с особняком «Царскосельской железной дороги» и шестиэтажным домом напротив, с чердака которого и был сделан исторический выстрел из корабельного орудия.

— По накопленному опыту свержений, свергаемое лицо обычно легче всего свергается во время отсутствия свергаемого. Итак, Герстнер с основными силами («Иван Иванович» осторожно потрогал синяк под глазом) находится в Англии. Этот момент наиболее выгоден для захвата и разгрома его акционерной компании, оставленной на попечение всего двух малозначительных особ. Чтобы придать акции характер гневного народного бунта против железных дорог, мне потребуется...

Здоровенный молодой лакей принес ему стакан воды.

— Спасибо, дружочек мой...— «Иван Иванович» сразу изменил интонацию на кокетливо-женскую, взволнованно оглядел лакея с ног до головы и на секунду потерял мысль.— М-да... О чем же я?.. Ах, да! Так вот — мне потребуется несколько решительных помощников...

«Несколько помощников» оказались уже знакомой нам бандой душ в сорок. Они толпились во дворе шестиэтажного дома за закрытыми воротами.

Сам же «Иван Иванович» — в хорошенькой дамской маске с кружавчиками, с шестиствольным пистолетом в одной руке и шпагой в другой,— инструктировал двух извозчиков. Те кивали головами — дескать, поняли.

Рядом стоял здоровенный молодой лакей светлейшего — Вася и преданно смотрел на «Ивана Ивановича».

«Иван Иванович» чуть приоткрыл ворота и выпустил извозчиков на улицу. Пригибаясь и прижимаясь к стенам домов, они побежали в разные стороны — к прилегающим к улице боковым переулкам.

Там в каждом из переулков ждали команды по полтора десятка извозчичьих пролеток с кучерами-налетчиками...

В пустынном, наглухо запертом особняке Зайцев доил Фросю и радостно говорил Федору:

— Вот знаешь, Федя... Я как нашу Манечку полюбил — так на меня сразу снизошло какое-то веселое просветление! Я даже все вокруг ее полюбил!.. Мне теперь даже смешно бывает! Радостно!..

— Я такого не понимаю и понимать не хочу,— отрезал Федор.— Не дергай так Фросю. Нежней, нежней... Для меня любовь к Манечке — не хиханьки да хаханьки. Для меня это... Одним словом... Вот.

«Иван Иванович» решительно поправил на лице кружевную масочку и, глядя снизу на огромного Васю, закусил нижнюю губу и прошептал:

— Береги себя, мой птенчик...

Вася тоже закусил нижнюю губу, прикрыл глаза. Держа оружие наготове, «Иван Иванович» выскользнул из ворот на спящую улицу.

Вышел на проезжую часть, огляделся, поднял шестиствольный пистолет и с криком «Форвертс!!!» бухнул в воздух.

Со страшным лязганьем распахнулись ворота шестиэтажного дома, и на улицу с криком и гиканьем выскочила вся банда и помчалась к особняку Пиранделло и Зайцева.

Одновременно по пистолетному выстрелу из боковых переулков с двух сторон вылетели извозчики на пролетках...

— Батюшки светы! — выглянув в окно, воскликнул Федор.— Ну, Тишка, держись!.. Сейчас нам мало не будет!.. Фросю береги!

— Чо? Чо такое?!..— испугался Тихон и прижал к себе Фросю.

Федор метнулся ко входу, как раз в тот момент, когда подбежавшие к дому налетчики уже начали рвать на себя входные двери.

Федор тоже ухватился за ручки дверей с внутренней стороны, уперся ногами в косяки и закричал Зайцеву:

— Тихон! Вынай свой пистоль сей минут!.. Следи за задними окнами, кабы кто не влез!!! Эх, Родион Иваныча еще б сюда!..

— Ой-ой-ой!.. Ой-ой-ой! — запричитал Тихон, выглянув в окно.— Да что же это за безобразие такое?! Куды это полиция смотрит?!..

Его пистолет безнадежно запутался в веревках, которыми был привязан к телу, и Тихон лихорадочно пытался его высвободить...

Извозчики атаковали особняк со всех сторон — они расшатывали решетки на окнах, били стекла, пытались влезть в дом через крышу, мешали друг другу, суетились... «Иван Иванович» квалифицированно руководил погромом, однако выполнение его распоряжений оставляло желать лучшего...

Несчастный Федор один удерживал двери, которые со стороны улицы рвали на себя человек двадцать!

— Помоги, Тишка!!! — обернулся Федор и вдруг увидел, как один извозчик уже почти влез в окно над лестницей.

— Сзади, Тишка!.. Пуляй, Христа ради! — закричал Федор.

А по улице от ворот шестиэтажного дома уже разбегались двадцать налетчиков с огромным бревном в руках. Казалось, что под ударом этого тарана дверь неминуемо рухнет и банда ворвется в дом!

— Стреляй, Тихон!..— из последних сил закричал Федор.

Но Тихон никак не мог выпростать пистолет из веревочной сбруи! Он крутил его у себя под мышкой, и вдруг неожиданно пистолет выстрелил сам по себе!

Пуля перебила веревку, которой штанга Пиранделло была привязана к могучей шее каменной богини, и штанга, сооруженная из чудовищных мельничных жерновов, скатилась на лестничную площадку.

Продолжая свое неумолимое движение, она набрала ритм и поскакала вниз по ступенькам — прямо ко входным дверям, грозя раздавить своего хозяина... Скорость штанги все возрастала и возрастала, и вот она уже, как снаряд, неслась прямо через весь нижний зал...

— Федька! Берегись!!! — ужасно завопил Тихон.

Федор оглянулся. Не отпуская ручек дверей, он в панике перебрал ногами по стене, и штанга со свистом пронеслась точно под ним...

На дикой скорости она вышибла в дверях и стене дома дыру, точно соответствующую собственной форме, и...

...с грохотом смела с лица земли совершенно всех нападавших!

Она пронеслась через улицу и шарахнула по шестиэтажному дому, стоявшему напротив особняка. Стремительность и сила удара были столь велики, что и в большом доме тоже образовалась точно такая же дыра, как и в особняке Герстнера.

Секунду, другую шестиэтажный дом с дырой в форме штанги Пиранделло еще стоял как ни в чем не бывало, а потом вдруг медленно осел и рассыпался в прах...

— Господи...— сказал Пиранделло.— Я уж думал, что она больше никогда не пригодится...

В кабинете Бенкендорфа стоял «Иван Иванович». Голова перебинтована, левая рука в лубке, правой он опирался на шпагу, чтобы не утруждать ушибленную ногу.

— ...смею надеяться, ваше сиятельство, что мой международный и профессиональный опыт окажутся полезными вам и вашему ведомству, ибо сродство наших занятий...

— Превосходно, сударь,— перебил его Бенкендорф.— Но мне хотелось бы узнать истинную причину, прямо скажем, очень странной и редкой для иностранца просьбы.

— Ну что ж, ваше сиятельство...— лицо «Ивана Ивановича» озарилось мягкой и нежной улыбкой.— Я прошу у вас политического убежища, потому что именно в вашей стране я встретил существо, которое горячо полюбил и покинуть которое у меня нет сил! Я люблю и любим, ваше сиятельство, и если вы дадите мне возможность навсегда остаться в России — я буду счастлив до конца своих дней! Порукой тому — моя шпага, готовая служить вам всегда и везде!..

И он красивым жестом выложил свою шпагу на стол Бенкендорфа.

— М-да...— озадаченно проговорил Бенкендорф.— Случай столь необычный... Однако, думаю, после некоторых формальностей мы сумеем удовлетворить вашу просьбу, господин Иванов.

— Ваше сиятельство!.. Ваше сиятельство!!! Моя благодарность не знает границ!..— в душевном порыве «Иван Иванович» так по-женски взмахнул ресницами, что шеф жандармов оторопел.

— Прошу в эту дверь...— опасливо проговорил Бенкендорф и указал «Ивану Ивановичу» на потайную дверь в стене.

Когда «Иван Иванович» исчез, шеф жандармов взял со стола шпагу и с интересом оглядел ее. Затем позвонил в колокольчик.

В кабинет просунулась голова адъютанта.

— Зовите! — резко приказал Бенкендорф.

Адъютант скрылся, и в кабинет вбежали насмерть перепуганные сиятельные акционеры русского извоза.

— Зарваться изволили, господа! — рявкнул Бенкендорф и ударил шпагой «Ивана Ивановича» по столу.— Я закрывал глаза, когда вы противились проекту Герстнера — вы отстаивали свои миллионные доходы. Эта суета меня не касалась, пока она носила экономический характер. Но теперь, когда сам государь высочайше одобрил железную дорогу, ваши фокусы я расцениваю, как политический заговор против императора! Видимо, мне придется серьезно усилить его охрану. А вам, вероятно, не терпится разделить участь бунтовщиков с Сенатской площади?

Все пятеро как подкошенные рухнули на колени:

— Ваше сиятельство... Алексан Христофорыч... Пощадите!..

— У вас единственный шанс,— не выпуская из руки шпаги, сказал Бенкендорф.— Вы обязаны внести в фонд строительства...

— Мы готовы!..— тут же сказал князь Воронцов-Дашков.

— Только не так, как это сделали вы с Бутурлиным! — прикрикнул на него Бенкендорф.— Тайно купили акции Царскосельской дороги и приготовились получать дивиденды!

Меншиков, Татищев и Потоцкий ошеломленно посмотрели на своих соратников. Бенкендорф недобро ухмыльнулся:

— Нет, милейшие! Вы все сделаете безвозмездный взнос, покроете убытки компании Герстнера и восстановите разрушенный по вашей милости дом! А иначе!..

Шеф жандармов презрительно оглядел всех пятерых и сказал, опершись на шпагу «Ивана Ивановича»:

— Человек, который почувствовал ветер перемен, должен строить не щит от ветра, а ветряную мельницу!

Английский пароход пришел в Петербург прямо к стрелке Васильевского острова. Он уже был прикручен толстыми канатами к чугунным кнехтам, уже был спущен трап, по которому поднимался таможенный чиновник, у трапа внизу уже стояли два солдата-пограничника. Играл военный оркестр...

Пассажирам еще не разрешили сойти на берег, и они сбились у борта, перекрикивались со встречавшими их на причале.

Герстнер, Маша и Родик радостно махали руками Пиранделло, Зайцеву и Фросе.

Федор и Тихон, с цветами в руках, были разодеты во все самое лучшее. Фрося — в новом австрийском ошейнике, с веночком на рогах, восторженно блеяла, задрав голову.

— Ой, у нас тут чего было!..— кричал Тихон.

— У Фроси даже молоко пропало на нервной почве!..

— Мы там тоже не скучали!..— крикнула им в ответ Маша.

— Помещение для сборки машин построили? — крикнул Герстнер.

— А как же? — крикнул Родик.— А на чем перевозить — вы подумали?

— А это вам что?..— и Федор и Тихон показали на длиннющую вереницу телег с лошадьми и возницами.

— Мо-лод-цы!!! Мо-лод-цы!!! — хором прокричали Герстнер, Маша и Родик.— Завтра же начинаем сборку!..

В огромном, наспех сколоченном помещении наши герои и несколько английских механиков с завода Стефенсона собирали паровозы.

Было очень жарко. Все работали по пояс голыми. Тела лоснились от пота и мазута черными блестящими пятнами, руки по локоть выпачканы, лиц от грязи не узнать. Один Пиранделло выделялся ростом и мощью.

Маша переводила, не умолкая. Тесное общение с иноземцами уже давало свои неожиданные плоды. То и дело было слышно, как Тихон кому-нибудь говорил:

— Гив ми, плиз, вот эту хреновину...

Или Федор перед кем-то извинялся:

— Айм сори... Ну, вери сори, тебе же говорят! Нечаянно я...

— Кип райт! — кричал Родик.— А теперь немножко лефт!.. О'кей!

Англичане тоже оказались способными ребятами.

— Доунт тач ит, мать твою, Тихон! — кричал один, а второй переводил: — Не трогай это, гоод дем, ай фак ю, Тихон!

Вокруг собралась огромная толпа зевак — слушала нерусские выкрики, глазела на заморские диковинные штуки...

Прискакал блестящий офицер на коне, заорал:

— Господин Герстнер!!! Господин Герстнер!..

Все во главе с Герстнером выскочили из помещения. Офицер растерянно оглядел полтора десятка грязных полуголых людей с инструментами в руках и приказал:

— Немедленно позовите мне господина Герстнера!

— Я — Герстнер!

— Боже мой! В каком вы виде?!.. Через полчаса здесь будет государь император! Его величество пожелали лично проверить ход работ!.. Немедленно приведите все в порядок! У вас всего полчаса! Немедленно!..— и ускакал.

Через полчаса все огромное помещение снаружи было выкрашено в чудовищный розовый цвет. Над входом висел большой белый транспарант: «Откроем первую в России Царскосельскую железную дорогу досрочно!»

Из-за угла показалось множество черных карет с черными лошадьми. Первая карета сильно опередила остальные и остановилась напротив помещения для сборки паровозов.

Дверцы кареты распахнулись, и оттуда стали выскакивать люди, одинаково одетые в штатское. Выскочило их оттуда человек сто!..

Они быстро и умело потеснили толпу, оцепили розовое помещение и встали лицом к народу, спиной к очищенной площади.

— Наши ребята!..— гордо улыбнулся Тихон и даже кому-то помахал рукой.— Спецслужба охраны двора.

Подоспели и остальные черные экипажи. Из кареты с царским гербом вышел Николай в сопровождении Бенкендорфа. Из остальных карет — министры, особы, приближенные к императору, генералы...

Четверо молодцов из спецслужбы сразу же взяли царя в охранительное кольцо и направились вместе с ним к Герстнеру, стоявшему во главе толпы мастеровых.

Царь осматривал полусобранный паровоз, улыбался народу, что-то говорил. Придворные подхватывали каждую улыбку царя смехом, преувеличенно вслушивались в каждое его слово.

Герстнер, Родик, Пиранделло и кучка русских и английских механиков мрачно и настороженно следили за царем и его свитой. И только Тихон Зайцев смотрел восхищенно на Бенкендорфа и Николая, и в голове его рождались строки донесения:

«Совершенно секретно! Его превосходительству графу Александру Христофоровичу Бенкендорфу. Сегодня мастерские для собирания паровых машин изволили посетить их величество в сопровождении вашего сиятельства, чему впечатлением были слезы восторженных русских чувств. Их величество произнесли речь, в коей особенно отметили двумысленные и извилистые действия Соединенных Штатов. Далее государь милостиво расспрашивал мастеровых, на что ответы были самые благоприятные...»

— А ты что делаешь, братец? — спросил Николай.
— Колеса ставлю, ваше величество.
— Превосходно! — обрадовался царь.— Я вижу, они круглые?
— Так точно, ваше величество.
— И железные?
— Какие дают, такие и ставлю...
— Но деревянных колес ты не ставишь?
— Никак нет, ваше величество.
— Очень интересно!..— по этому поводу Николай решил поделиться уже государственными соображениями: — Давно, давно пора переходить на железные колеса! Я бы только посоветовал делать их как можно круглее! Но железные.

На помощь царю поспешил Бенкендорф:
— Господин Герстнер, соблаговолите дать пояснения.

Герстнер незаметно пожал плечами и нарисовал мелом на стене круг:
— Ваше величество, существует формула пи эр квадрат, где число «пи» можно приближенно принять за...

И Герстнер начал писать на стене «3, 145926536...»
— Безумно, безумно интересно! — восхищенно прервал его Николай. — Просто поразительно!..

Тут он, к счастью своему, заметил Машу:
— Мари!.. Здравствуйте, дитя мое! Куда вы пропали? Что же вы не заходите? Посидели бы, музыку послушали...

Герстнер, Родик, Пиранделло и Тихон раздули ноздри, заиграли желваками.
— Все некогда, ваше величество, — мягко сказала Маша. — Вот откроем дорогу...
— А, кстати! — встрепенулся царь. — Господин Герстнер! Когда же вы намерены открыть мою дорогу?
— Тридцатого числа, ваше величество. Через пять дней...

Был уже поздний вечер, когда наши измученные герои садились в линейку, чтобы ехать домой. Ждали только Родика.

Он вышел из «бытовки» — старой кареты без колес, которая служила им верой и правдой еще с начала строительства, и устало сказал:
— Поезжайте без меня. Я переночую здесь.
— Почему? — удивился Герстнер. — Завтра же...
— Тебе нужно отдохнуть, Родик, — сказала Маша. — Завтра открытие и...
— Именно потому, что завтра открытие, я останусь здесь. Я к пяти утра вызвал декораторов из Александринского театра... К шести прибудут будочники и лотошники... К семи — кассиры и кондукторы. Оркестр Преображенского полка... За всем нужно проследить, проинструктировать, расставить по местам. Поезжайте, отоспитесь, отдохните, и к девяти я жду вас здесь. Ладно?
— Ну что ж... — неуверенно пожал плечами Герстнер.

Линейка тронулась. Маша обернулась, долго смотрела на Родика у кареты без колес...

Ночью небо было ясным и чистым. Лунный свет струился в окна бывшей кареты. Забывшись в тяжелом сне, разметался Родион Иванович Кирюхин — отставной корнет двадцати семи лет от роду...

Тихо скрипнула дверца кареты. Родик всхрапнул, почмокал губами, перевернулся на другой бок. Дверца заскрипела громче и стала открываться сама по себе. Откуда-то подул ветер...

Родик приподнял взлохмаченную голову, с трудом открыл сонные глаза. В проеме дверей вдруг возникло дивное свечение!..
— Кто?.. Что?.. — ошеломленный Родик затряс головой, стараясь стряхнуть с себя это наваждение.
— Родик... — прошелестел голос Маши.
— Машенька! — Родик приподнялся на локте.

Свечение стало угасать, и в проеме дверцы кареты возник силуэт Маши. Где-то далеко полыхнули зарницы...

— Родик... — сказала Маша и опустилась перед ним на колени. — Сегодня последняя ночь. Завтра меня уже не будет.

— Что ты, Машенька?!.. Что ты?!.. — зашептал Родик. — Родная моя, любимая...

Маша закрыла собой дверцу кареты и стала раздеваться:

— Родик, сегодня последняя ночь в нашей жизни... Я хочу, чтобы у нас с тобой было все, как у людей...

И тут грянул страшный гром!!! Сверкали молнии, хлестал ливень, небо раскалывалось диким грохотом! Казалось, что возмутились все силы небесные, и в ярости своей хотят раздавить, утопить, уничтожить эту нелепую, беззащитную старую карету без колес, стоящую на голой земле...

Обнаженные и счастливые, они лежали, слегка прикрытые старой лошадиной попоной, и Маша нежно говорила Родику:

— Если бы ты знал, как я благодарна Господу, что встретила таких людей, как Антон Францевич, как Федя, Тихон... Как ты — любимый мой, жулик мой ненаглядный...

— Ну почему «жулик», Машенька? Я же не для себя — для дела, для людей... — у Родика уже закрывались глаза.

— Да разве я виню тебя, солнышко? Я же понимаю, что ты просто живешь в такой системе, где без этого еще долго будет не обойтись. Спи. Спи, мой родной... Спасибо тебе и прости меня, Господи!..

30 октября 1837 года митрополит благословлял паровоз, к которому были прицеплены семь вагонов и шарабанов, украшенных флагами, и одна платформа, где водрузилась черная карета государя с царским гербом.

Два служителя культа из команды митрополита ловко укрепили большую икону спереди паровоза, навсегда подарив России трогательную традицию украшать паровозы портретами святых.

Толпы народа окружали первый поезд! Больше двухсот человек стали его пассажирами — министры и генералы, члены Государственного совета и придворные иноземные гости столицы...

Бесплатно раздавались рекламные миткалевые платки с изображением первого русского поезда. С тем же рисунком продавались коробки конфет. Повсюду сновали одинаково одетые в штатское «ребята» из спецслужбы охраны двора.

Четверо наших героев стояли с обнаженными головами рядом с фыркающим паровозом, нетерпеливо ожидая конца церемонии. Только Маша в шляпке с искусственными цветами была грустна и задумчива.

— С Богом! — митрополит осенил паровоз крестным знамением.

— По ваго-о-о-онам! — протяжно закричал Родик.

Герстнер прыгнул на паровозную площадку, схватился за рычаги.

Родик подсадил Машу на тендер с коксом и горючими брикетами, где ее ожидала Фрося, и сказал:

— Мы пробежимся по вагонам — проверим, все ли в порядке.

Вместе с Пиранделло и Тихоном они помчались в хвост поезда.

Трижды прозвенел станционный колокол, троекратно ахнул орудийный салют! Герстнер двинул рычаги управления, прокричал Маше и Фросе с истинно русской бесшабашностью:

— Поехали!!! — и махнул рукой.

Под восторженные народные вопли поезд двинулся, набирая ход.

Пиранделло, Родик и Тихон на ходу запрыгнули в предпоследний вагон. Последней в составе была платформа с каретой государя, охраняемая четырьмя молодцами из спецслужбы Третьего отделения.

Черная служебная карета с гербом была забита визжащими от восторга молоденькими фрейлинами. В центре дамского букета блаженствовал Николай. Внезапно из кареты раздалась знакомая мелодия музыкальной шкатулки. Мгновенно задернулись занавески,и восторженный визг перешел в голубиное воркование...

Расфранченные Тихон, Родик и Пиранделло шли по вагонам, встречая на своем пути всех, с кем сталкивала их судьба в начале этой истории: бывшие бандиты-извозчики, затя-

нутые в кондукторскую униформу, с рожками на груди, были до приторности любезны с именитыми пассажирами, раболепно отдавали честь нашим героям.

Одного Пиранделло прижал в угол, прошипел угрожающе:

— Как рожок висит? А ну, поправь сей минут!..

— Виноват, вашбродь...

— И дудеть через каждую версту, как было велено!

— Слушаюсь, вашбродь...

Во втором вагоне Тихон прихватил двух секретных агентов:

— На основании высочайшего повеления — курение запретить, вольнодумства и высказывания пресекать и записывать!

— Слушаемся, вашбродь... Бусделано!

В третьем вагоне тот же Тихон замер от ужаса — там сидел Бенкендорф. Что-то шептал ему на ухо Булгарин. Увидев Родика, Булгарин всплеснул руками:

— Родион Иванович! Дорогой!.. Я как раз хотел показать вам рукопись моей новой статьи во славу...

— Виноват. Не имею чести... Приятного путешествия, — сухо поклонился Родик и вышел.

Иронически глядя на Булгарина, Бенкендорф одним движением пальцев отпустил остолбеневшего от почтения Тихона.

В третьем вагоне Меншиков, Воронцов-Дашков, Бутурлин, Татищев смотрели в окно на проселочную дорогу...

...по которой, безнадежно отставая от поезда, скакал в дрожках граф Потоцкий...

— Этот идиот поспорил со мной, что обгонит паровоз на обычной лошади, — усмехнулся Бутурлин.

— В карете прошлого — далеко не уедешь, — глубокомысленно заметил Меншиков и потерял интерес к Потоцкому.

В пятом вагоне сидел почетный гость Царскосельской дороги Арон Циперович с кучей детей и женой необъятных размеров.

— Уже зима, а снега нету!!! — находясь в сильном подпитии, закричал Арон и рванулся навстречу Тихону с бутылкой в руке.

— А лето было без дождя!..— Тихон расцеловал всех детей Арона, но бутылку отстранил: — Не могу, Арончик... Не могу. На службе.

С риском для жизни перелезая в шестой вагон, Тихон объяснил Родику и Пиранделло:

— Наш резидент в Австрии... Грандиозный разведчик!

Шестой вагон произвел на наших героев потрясающее впечатление!

В углу у окошка сидел сам «Иван Иванович»! Но в каком виде!.. На нем была розовая вышитая шелковая косоворотка, шелковые голубые плиссированные порточки, щиколотки охватывали парчовые онучи, а солнечно-желтенькие лапоточки были подвязаны серебряными шнурами! На голове — лисий треух со страусовым пером и медным двуглавым российским орлом. На золотой перевязи — знакомая длинная шпага.

«Иван Иванович» нежно, по-девичьи, прижимался к бывшему меншиковскому лакею Васе. У здоровенного Васи были подбриты бровки и намазаны ресницы. На шее завязан рекламный платок...

У Родика, Тихона и Пиранделло даже рты открылись от такого зрелища. Но тут «Иван Иванович» поприветствовал их ручкой и послал воздушный поцелуй. А Вася очень мило передернул плечиками и кокетливо им улыбнулся. Тут наши герои очнулись от оцепенения, сплюнули и бросились вон из вагона...

Седьмой открытый вагон с оркестром Преображенского полка они проскочили насквозь и, отдуваясь, заняли свои места на тендере рядом с Фросей и Машей.

— Ну как? — крикнул им Герстнер, ведя поезд. — Все о'кей?

— О'кей, — мрачно сплюнул Пиранделло.

— Кошмар!.. — прошептал Тихон.

— Действительно, все в порядке? — спросила Маша у Родика.

— Да, Машенька... Конечно. Не волнуйся. Все путем...

Маша внимательно оглядела каждого, погладила Фросю.

— Ну что ж... Теперь я за вас спокойна. А мне пора. Как говорится, спасибо за компанию, извините, если что не так. Уж больно я вас всех полюбила. А тебя, Родик, особенно...

В чистом небе неожиданно сверкнула молния. Маша встала. Раскинула руки в стороны, подставила лицо встречному ветру.

— Уже, уже... — печально проговорила она куда-то вверх.

Контуры ее фигурки вдруг заполыхали синим пламенем, да таким сильным, что все в испуге отшатнулись! А потом на глазах у наших героев Маша стала растворяться в воздухе. Свет, излучаемый ею, слабел и слабел и вовсе погас. И Маша исчезла...

Осталась на ее месте только шляпка с искусственными цветами.

— Нет! Нет! Нет!.. — в отчаянии закричал Родик и вскочил на ноги. — Машенька! Я люблю тебя!.. Я люблю тебя, Машенька!..

— Вознеслась!.. — прошептал Тихон и перекрестился.

Перекрестился и Федор. Фрося неотрывно смотрела в небо.

— Этого не может быть!.. — еле выговорил Герстнер.

— Значит, может, — тихо заплакал Пиранделло.

— За что?!.. За что?!.. За что?.. — рыдал Родик.

Но в эту секунду в открытом вагоне у самого тендера полковой капельмейстер взмахнул дирижерской палочкой, и оркестр во всю мощь грянул победный военный марш!

Мчался первый русский поезд, громыхая на рельсовых стыках. Гремел оркестр, покачивались вагоны. Дудели в рожки кондукторы, мелькали придорожные деревеньки...

Герстнер сквозь слезы посмотрел на манометр, крикнул:

— Падает давление пара! Давайте брикеты!..

Встали плачущие Пиранделло, Тихон и Родик. Выстроились цепочкой от тендера до паровозной топки.

— Внимание! Начали!.. — скомандовал Родик и проглотил комок.

И пошли горючие брикеты от Федора к Тихону, от Тихона к Родику, от Родика прямо в паровозную топку... Быстро и слаженно работали они втроем. Замечательно управлялся Антон Герстнер с рычагами паровоза!

От подброшенных в топку брикетов поезд сильно увеличил скорость. Так сильно, что Федор шмыгнул носом и улыбнулся:

— Прямо не едем, а летим...

— Хватит! Хватит брикетов, а то правда взлетим на воздух! — крикнул Герстнер.

— А что, если... — Тихон вытер мокрое лицо и выпрямился.

— Точно! — сказал Родик. — А что, если вот к такой машине приделать крылья и... И взлететь! А?.. И лететь, лететь, лететь, куда хочешь!..

— А нам, агентам, насколько было бы удобней! — подхватил Тихон.

— Нет, Родик, это невозможно! — прокричал Герстнер.

— Подумай, подумай, Антон! — крикнул ему Родик сквозь грохот колес и гром оркестра. — По-моему, это грандиозная идея!..

А поезд все мчался и мчался по рельсам...

И если посмотреть на него спереди — мы увидим мчащийся на нас паровоз с высокой трубой... Увидим клочки дыма, рвущиеся из этой трубы... Увидим овеваемых встречным ветром Герстнера, Родика, Тихона и Пиранделло... Увидим и сидящую на тендере козу Фросю.

Но самое главное — мы увидим икону, укрепленную на паровозе.

На ней, в роскошном серебряном окладе, вместо привычного иконописного лика пресвятой Богородицы мы узнаем прелестное лицо Маши! А младенец, сидящий у нее на руке, будет как две капли воды похож на Родика. На Родиона Ивановича Кирюхина!..

ГТПО «Мосфильм»

«Делай — раз!», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Автор сценария Е. Месяцев. Режиссер А. Малюков. Оператор А. Рябов. Художник Н. Усачев. Композитор М. Минков. Звукооператор И. Залютаев.
Роли исполняют: Е. Миронов, Д. Банников, В. Машков, А. Домогаров, С. Шенталинский, А. Бурыкин, А. Миронов, Д. Орлов, А. Польков, В. Смирнов, О. Александров, В. Бычков, Ю. Кочнев, В. Максимов, А. Фомин, И. Марченко, И. Шарапов, Д. Калинин, Ф. Гаврилов, А. Новожилов, В. Трошин.
«Мышеловка» (по мотивам пьесы Агаты Кристи), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Автор сценария В. Басов. Режиссер С. Самсонов. Операторы В. Эпштейн, М. Демуров. Художник П. Киселев. Композитор В. Баснер. Звукооператор В. Торхов.
Роли исполняют: Е. Попова, Е. Степаненко, Е. Степанова, В. Сошальский, Н. Высоцкий, Б. Химичев, Е. Парамонов, А. Курепов и другие.

ГТПО «Мосфильм» (студия «Слово»), «Союзтелефильм», СП «Синебридж»

«Любовь с привилегиями», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 15 мин.
Авторы сценария Э. Брагинский, В. Черных. Режиссер В. Кучинский. Оператор Ф. Кефчиян. Художник Г. Бабуров. Композитор А. Караманов. Звукооператор С. Кель.
Роли исполняют: Л. Полищук, В. Тихонов, О. Табаков, Л. Федосеева-Шукшина, И. Волков, А. Феклистов, Л. Ильяшевская, С. Жгун, И. Гордина, В. Гуркало и другие.

ГТПО «Мосфильм», ТО «Союз»

«Частный детектив, или Операция «Кооперация»», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Авторы сценария А. Инин, Л. Гайдай, Ю. Волович. Режиссер Л. Гайдай. Оператор И. Черных. Художник Н. Мешкова. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Моргачева.
Роли исполняют: Д. Харатьян, С. Мишулин, И. Феофанова, Р. Мадянов, А. Белявский, М. Кокшенов, М. Ктепбергенов, Л. Куравлев, М. Светин, Н. Гребешкова, Ф. Переверзев, Е. Жариков и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Мария Магдалина», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Автор сценария и режиссер Г. Воронин. Оператор О. Массарыгин. Художники Е. Штапенко. Э. Леонтьев. Композитор И. Космачев. Звукооператор Е. Терехов.
Роли исполняют: Л. Гузеева, Маша Капицкая, Н. Макушенко, Ю. Платонов, Ю. Чекулаев, М. Голуб, Ж. Токарская, А. Кошелев, А. Назарова, А. Филиппенко, В. Шихов, А. Колобов, Г. Мартиросян и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ТО «Зодиак»

«Супермен», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 19 мин., 2-й серии — 58 мин.
Автор сценария Н. Псурцев. Режиссер В. Харченко. Оператор Ю. Елхов. Художник В. Пастернак. Композиторы Р. Леденев, А. Леденев. Звукооператор В. Кипа.
Роли исполняют: У. Вейспал, К. Белова, М. Авдюшко, В. Ивченко, М. Филиппов, К. Роднин, А. Гомиашвили, Д. Харватова, В. Андреев, С. Луйк, О. Корытин, Н. Вороновский, К. Балаж, Н. Кипчев и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ЭТО «Ладья»

«Тело», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Автор сценария С. Ливнев. Режиссер Н. Хубов. Оператор О. Рунушкин. Художник Г. Широков. Композитор Э. Денисов. Звукооператор П. Дроздов.
Роли исполняют: А. Клюка, М. Беляков, А. Жигалов, Е. Салихова, Е. Серяков, Б. Захарова, А. Овсянникова, Ю. Ваксман, Ю. Потемкин, П. Ванеева и другие.

Кинообъединение «Паритет», по проекту объединения «Зодиак» киностудии имени М. Горького

«Сфинкс», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Автор сценария Ю. Арабов. Режиссер А. Добровольский. Оператор Ю. Райский. Художники А. Листопад, В. Фабриков. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры Р. Атамалибеков, Р. Собинов.
Роли исполняют: А. Петренко, В. Майорова, Т. Панкова, В. Шульга, В. Мишаткин, В. Романовский, Е. Высоцкий, В. Прохоров и другие.

Киностудия «Ялта-фильм»

«Светик» (по мотивам повести В. Маканина «Старые книги»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
Автор сценария Э. Смирнов. Режиссер О. Бондарев. Оператор И. Мельников. Художник А. Самулекин. Композитор Б. Рычков. Звукооператор Н. Шарый.
Роли исполняют: О. Машная, В. Соломин, В. Сошальский, И. Нефедов, А. Равенских, Е. Стриженова, Г. Фролов, С. Скрипкин, М. Виторган, В. Дворжецкий, Н. Дрожжина и другие.

Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества, киностудия «Юность»

«Карьер» (по одноименной повести В. Быкова), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер Н. Скуйбин.

Оператор В. Шувалов. Художник С. Портной. Композитор В. Шуть. Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: И. Бочкин, А. Резников, П. Балабанов, М. Полицеймако, Ю. Ступаков, С. Копылова, Л. Борисов, В. Князев, О. Волкова, С. Быстрицкий, И. Козлов и другие.

ГТПО «Мосфильм», киностудия «Юность», Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества (СССР) — киностудия «Будапешт» (Венгрия)

«Хомо новус», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Автор сценария З. Кудря. Режиссер Пал Эрдеш. Операторы Ференц Пал, В. Фридкин. Художник И. Калашникова. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор В. Алексеева.
Роли исполняют: Аня Баженова, Оля Стулова, И. Букатко, Д. Иванов, О. Шпитольский, А. Белов, Р. Маркова, Л. Полехина, И. Губанова, С. Гармаш, Саша Лойе и другие.

Свердловская киностудия

«Наутилус», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Автор сценария С. Тараховский. Режиссер В. Шамшурин. Оператор Г. Майер. Художник А. Пичугин. Композитор А. Сидмак. Звукооператор В. Геррат.
Роли исполняют: Л. Лютвинский, Р. Латыпова, Е. Старостина, В. Баринов, Н. Высоцкий, Л. Карауш, С. Карленков, И. Краско, А. Панкратов-Черный, Е. Баринов, П. Гудков, В. Лифантьев, С. Рыкусов, А. Стриженов, О. Тартаковская и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Распад», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Авторы сценария М. Беликов, О. Приходько. Режиссер М. Беликов. Операторы В. Трушковский, А. Шигаев. Художники И. Быченкова, В. Заруба. Звукооператор В. Лукаш.
Роли исполняют: С. Шакуров, Т. Кочемасова, С. Станкевич, Г. Дрозд, А. Серебряков, М. Могилевская, А. Горбунов, А. Грошевой, Н. Булдовский, Н. Плахотнюк, Н. Досенко, В. Шептекита, В. Масенко, Т. Микитенко, В. Олексеенко, О. Кузнецова, В. Кондратюк, Р. Иванов, Л. Яновский, А. Консовский, С. Гаврилюк, А. Вишневский, М. Костюковский, А. Скороход.

Одесская киностудия

«Гамбринус» (по мотивам произведения А. Куприна), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Автор сценария В. Тодоровский. Режиссер Д. Месхиев. Оператор Ю. Шайгарданов. Художники В. Зверев, В. Шинкевич. Композитор М. Безверхний. Звукооператоры Э. Гончаренко, Е. Турецкий.
Роли исполняют: М. Безверхний, Н. Русланова, И. Розанова, А. Трофимов, В. Павлов, Л. Борисов, Б. Плотников, Э. Романов и другие.

Студия «ФБ-33» при участии Одесской киностудии

«Шереметьево-2», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
Автор сценария В. Семернин. Режиссер Ю. Кузьменко. Оператор Ю. Пустовой. Художник В. Ефимов. Композитор И. Мясников. Звукооператор В. Богдановский.
Роли исполняют: Ю. Беляев, О. Калиберда, М. Хмуров, В. Никулин, Ю. Карева, В. Кулик, А. Золотницкий, А. Борцов и другие.

Зарубежные фильмы

«Мегги», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария и режиссер Петр Донев. Оператор Стефан Трифонов. Художник Владимир Лекарский. Композитор Митко Штерев.
Роли исполняют: Диана Захариева, Илия Добрев, Любен Чаталов, Эмил Атанасов, Георгий Добрев, Валя Гостева, Нина Стамова, Сийка Христова, Пламен Дончев, Петр Кунев и другие.
«Достигая невозможного», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.
Производство «Глэден Энтертейнмент Корпорейшн» (Великобритания).
Автор сценария Майкл Толкин. Режиссер Грэм Клифорд. Оператор Рид Смут. Художник Джон Мьюто. Композитор Джей Фергюсон.
Роли исполняют: Кристиан Слейтер, Стивен Бауэр, Ричард Херд, Ле Туан, Мин Луонг, Арт Чадабала, Эд Лотер и другие.
«Семь тонн долларов», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Производство «Будапешт» (Венгрия).
Авторы сценария Иштван Чурка, Дьёрдь Хинч. Режиссер Дьёрдь Хинч. Оператор Дьердь Иллеш. Художник Матиаш Варга. Композитор Дьёрдь Алдобойи Надь.
Роли исполняют: Ласло Кабош, Дьёрдь Барди, Иван Дарваш, Эстер Вереш, Ласло Инке и другие.
«Кай из ящика» (по книге Вольфа Дуриана), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Производство Телевидения ГДР.
Автор сценария и режиссер Гюнтер Мейер. Оператор Вольфганг Брауман. Художник Кристоф Шнайдер. Композитор Иоганнес Шлехт.
Роли исполняют: Кристоф Целлер, Юрген Ватцке, Клаус-Дитер Клебш, Клаус Хекке, Кирстен Блок, Бригитта Меринг, Хайнц Реннхак, Петер Ягода, Хайо Мюллер и другие.
«Друг бедных» (по рассказу Джехан Найяр), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 22 мин.
Производство «Надиядвала Энтерпрайзис» (Индия).
Автор сценария М. М. Байг. Режиссер К. П. Диксит. Оператор Анил Дхандха. Художник Махарудра Шетти. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Говинда, Ни-

лам Сумит Сайгал, Раза Мурад, Сатиш Шах и другие.

«Жажда мести», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 25 мин.

Производство «Фильм Крафт» (Индия).

Авторы сценария Рави Капур, Мохан Каул. Режиссер Ракеш Рошан. Оператор Пушпал Датта. Художник Р. Варман. Композитор Раджеш Рошан.

Роли исполняют: Рекха, Сону Валия, Кабир Беди и другие.

«Очки в золотой оправе», (по одноименному роману Джорджо Бассани), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.

Производство «Лео Пескароло фильм» (Италия) — «Парадиз фильм» (Франция) — «Авала профильм» (Югославия).

Авторы сценария Никола Бадалукко, Антонелла Грасси, Джулиано Монтальдо. Режиссер Джулиано Монтальдо. Оператор Армандо Наннуцци. Художник Лучано Риччери. Композитор Эннио Морриконе.

Роли исполняют: Филипп Нуаре, Руперт Эверетт, Валерия Голино, Никола Фаррон, Роберта Херлитцка, Стефания Сандрелли и другие.

«Человек, демон, страсть», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.

Производство Шанхайской киностудии (Китай).

Автор сценария и режиссер Хуан Шуцинь. Операторы Цзи Хуншен, Ся Лисин. Художник Чжен Чанфу. Композитор Ян Мао.

Роли исполняют: Пэй Яньлин, Сюй Шоули, Гун Лин, Ван Фэйфэй, Ли Ваотянь и другие.

«Распорядитель бала», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.

Производство «Х» (Польша).

Авторы сценария Феликс Фальк, Ежи Штур. Режиссер Феликс Фальк. Оператор Эдвард Клосиньский. Художник Тереза Барска. Композитор Ян Канты Павлюшкевич.

Роли исполняют: Ежи Штур, Слава Квасьневска, Виктор Садецкий, Михаил Тарковский, Яна Швандова и другие.

«Ледяные цветы», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 07 мин.

Производство «Бухарест» (Румыния).

Авторы сценария Костаке Чуботару, Ангел Мора. Режиссер Ангел Мора. Оператор Басараб Смэрэндеску. Художник Андреа Хаснаш. Композитор Адриан Энеску.

Роли исполняют: Овидиу-Юлиу Молдован, Анда Онеса, Иляна Предеску, Константин Котиманис и другие.

«Мария и море», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.

Производство «Бухарест» (Румыния).

Автор сценария Раду Тудоран. Режиссер Мирча Мурешан. Оператор Виви Дрэган Василе. Художник Марчел Богос. Композитор Флорин Богардо.

Роли исполняют: Майя Моргенштерн, Эусебиу Штефэнеску, Мирча Анка и другие.

«Голубая лагуна» (по роману Генри Де Вере Стегпуло), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.

Производство «Коламбиа Пикчерз» (США).

Автор сценария Дуглас Дей Стюарт. Режиссер Рендол Клейзер. Оператор Нестор Алмендрос. Художник Джон Даудинг. Композитор Безил Полидирис.

Роли исполняют: Брук Шилдс, Кристофер Эткинс, Лео Маккерн и другие.

«Канзас», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.

Производство «Транс Уорлд Энтертейнмент» (США).

Автор сценария Спенсер Истмэн. Режиссер Дэвид Стивенс. Оператор Дэвид Эгби. Художник Мэтью Джекобс. Композитор Пино Донаджо.

Роли исполняют: Лесли Хоуп, Кира Седгвик, Арлин Дин Снайдер, Энди Романо и другие.

«Космическая заварушка», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.

Производство ЦАПи Продакшн» — «Унтерс Холиден Продакшн» (США).

Автор сценария Мария Данте. Режиссер Дэвид Уинтерс. Оператор Винсент Кокс. Композиторы Тим Джеймс, Марк Манчина, Стив Маклинток.

Роли исполняют: Реб Браун, Джон Филип Лоу и другие.

«Сердце Ангела», (по роману Уильяма Хьортсберга), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 53 мин.

Производство «Каролко Интернэшнл» (США).

Автор сценария и режиссер Алан Паркер. Оператор Майкл Серезин. Художник Брайан Моррис. Композитор Тревор Джонс.

Роли исполняют: Микки Рурк, Роберт Де Ниро, Лайза Боне, Шарлотта Рэмплинг, Стокер Фонтелье и другие.

«Шина — королева джунглей», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 58 мин.

Производство «Коламбиа Пикчерз» (США).

Авторы сценария Дэвид Ньюмен, Лоренцо Семпле, Лесли Стивенс. Режиссер Джон Гиллермин. Оператор Паскуалино Де Сантис. Художник Петер Мартон. Композитор Ричард Хартли.

Роли исполняют: Таня Робертс, Тед Уасс, Донован Скотт, Элизабет Де Торо, Тревор Томас, Клифтон Джонс, Джон Форгехем и другие.

«Если ты где-нибудь есть», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.

Производство «Герхард Шмидт фильмпродукцион» (ФРГ) — «Тор» (Польша).

Автор сценария Кшиштоф Занусси при участии Михаэля Хирста. Режиссер Кшиштоф Занусси. Оператор Славомир Идзяк. Художник Януш Сосновский. Композитор Войцех Киляр.

Роли исполняют: Рене Сантендейк, Джулиан Сэндс, Мацей Робакевич, Тадеуш Брадецкий, Йоахим Круль, Майя Коморовска, Анджей Лапицкий и другие.

«Моя собачья жизнь», ч. Продолжительность фильма 1 час.

Производство «Свенск фильминдустри» (Швеция).

Авторы сценария Лассе Хальстрём, Рейдар Йонссон, Пелле Берглунд, Брассе Бреннстрем. Режиссер Лассе Хальстрём. Операторы Юрген Перссон, Рольф Линдстрём. Художник Лассе Вестфельт. Композитор Бьёрн Исфельт.

Роли исполняют: Антон Глинзелиус, Манфред Сернер, Анки Лиден и другие.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1990 год

Цифрами обозначен номер журнала

Современность и экран

VI съезд кинематографистов СССР

Декларация об образовании Союза кинематографистов СССР на федеративной основе 8
Обращение к Президенту СССР товарищу М. С. Горбачеву 8
Решение VI съезда кинематографистов СССР 8

Киносоюз и кинопроцесс

Бобкова Алла — Фрольцова Нина. Все впереди?.. . . . 4
Борсюк Анатолий. Кризис освобождения 3
Дондурей Даниил. Не бойся! 4
Лапшин Ярополк. Если мы разбредемся? 2
Лотяну Эмиль. Климат справедливости 2
Никифоров Вячеслав. Культурная миссия Союза кинематографистов 4
Нугманов Рашид, Океев Толомуш. Тысяча и одна забота... (*Беседу ведет Дая Смирнова*) 4
Пичул Василий. Я — за независимое кино 4
Рюрикова Н. Что это такое — гильдия? 4
Саакянц Роберт. Чувство реальности 3
Селецкис Ивар. К федерализации союза 3
Соловьев Сергей. Быть или не быть? 4
Союз кино — каким ему быть? 1
Хржановский А. Кто на «ринге»? 5
Черных В. Союз кино — это надежно, выгодно, удобно ли? 3
Чухрай Павел. Бессмысленные игры 4
Шинарбаев Ермек. У нас нет иного выхода, кроме блистательного 4
Гелейн Игорь. Через пропасть в два прыжка? 3
Говорухин Станислав: «Период полураспада закончился, начался распад» (*Беседу ведет Игорь Кохановский*) 12
Джулай Людмила. Диоптрии ленинградской хроники . . 3
Добровольская Ирина. Всегда были люди... 4
Загданский А. Научное кино: что после свободы? . . . 9
Земля и воля (*Беседу за «круглым столом» ведет А. Титов*) 3
Карпинский Лен. По щучьему хотению 4
Кузин Владилен: «Документальное кино — фикция свободы» (*Беседу ведет Д. Попов*) 2
Разумовский Андрей. Время и деньги 5
Хитрук Федор. Свобода выбора 2

Мир души

Андреев Даниил. Роза мира 5
Бердяев Николай. Судьба России (*Публикацию подготовил И. П. Хабаров*) . . . . . 1—3
Мережковский Д. С. Грядущий Хам (*Публикация Е. Левина*) 9
Мережковский Д. Еврейский вопрос как русский. Лев Толстой и революция. О религиозной лжи национализма. Сердце человеческое и сердце звериное. В. С. Соловьев (*Публикацию подготовил Е. Левин*) 10
Пятигорский Александр. Пастернак и доктор Живаго 6
Федотов Георгий. Защита России . . . . . 7—8
Фрейд Зигмунд. Неудовлетворенность культурой (*Публикацию подготовил Е. Левин*) 12
Фрейд Зигмунд. Психология масс и анализ человеческого «Я» (*Публикацию подготовил Е. Левин*) 11

Свободная тема

Айхенвальд Ю. Дон Кихот на нашей почве 10
Баткин Леонид. Что такое ностальгия? 7
Бич Евгений. Реабилитация идеи, или Преображение? . . 8
Бродский Иосиф. О тирании 7
Галич Александр. Опыт ностальгии 7
Гульченко Виктор. «Небо в алмазах» 8
Деготь Екатерина, Левашов Владимир. Диалог на заданный сюжет 6
Коржавин Наум. Пусть много смог ты... 7
Миркина З. Иерархия реальности и свобода 12
Нуйкин Андрей. О «Покаянии» ли спор? 8
Померанц Г. Диаспора и Абрашка Терц 2
Померанц Г. Подступы к «Розе мира» 5
Рассадин Ст. Простаки, или Воспоминания у телевизора 1
Хазанов Борис. Из письма... 8
Хазанов Борис. Письмо из прекрасного далека 5
Ямпольский М. Как быть художником? 3
Янов Александр. Перестройка и теория политической модернизации России 9

Гости редакции

Коржавин Наум. Сохранить свободу — трудно . . . 11

Вопросы и мысли

Гельман Александр. Грех упрощенчества 1
Гельман Александр. Другие — это мы 5
Гельман Александр. КПСС и другие 7
Гельман Александр. Равенство неудовлетворенности . . 2
Гельман Александр. Тоска... 11
Гельман Александр. Третий фронт 4

Кинематограф 90-х

За «круглым столом»

В поисках новых ценностей 5

Разборы и размышления

Абдуллаева З. Высокая болезнь 11
Абдуллаева Зара. Спасибо, сердце, что ты умеешь... . . 6
Аврутина Лилия. Поэтика завтрашнего дня? 8
Багратиони-Мухранели И. О том, как был подставлен Кролик Роджер 6
Богдановский Сергей. Размышления без разбора . . . 8
Вайль Петр, Генис Александр. О Стивене Спилберге, Индиане Джонсе и хэппи-энде 10
Гуревич М., Донец Л. Первый «Крок» 5
Донец Л. Слово берут сталинисты 4
Еремин Андрей. Медитация на тему Исхода 8
Зархи Нина. Между молохом и готовальней 6
Игнатьева Н. Скрепляющие нити 12
Ковалов О. «Синема-бис», или Грезы о свободе . . . 6
Липков А. Взгляд в бездну 7
Максимов А. Одинокий охотник на границе жанров . . 6
Михалкович В. Наследники ностальгии 7
Пальцев Николай. Евангелие от Скорсезе 8
Плахов Андрей. Ностальгия по Большому стилю . . . 11
Рошаль Лев. Что касается мужской половой сферы, то... 11
Стишова Елена. На краю ГУЛАГа 11
Турков Андрей. «Правде не во вред» 8
Ценципердт Илья. Кукуруза — эмблема чего? 10
Черненко Мирон. Осколки разбитого вдребезги, или Беглые заметки о трудном для понимания фильме . . 10
Швыдкой М. Жизнь есть сон? 11
Шепотинник П. Batman'ова уха 6

Портреты

Горностаева О. Всегда за гранью 8
Карабчиевский Юрий. Товарищ надежда 1
Шемякин Андрей. Как нарисовать птицу 10

Дневник

Аврутина Л. Найти магическое слово... 2
Аннинский Л. «А если это даже не любовь?» 2
Гербер Алла. Переживание 1
Гульченко Виктор. «Бесхоз» 3
Гульченко Виктор. Стокгольм слезам не верит 1
Дедков Игорь. На кого надеяться? 1
Егоров А. Параллельный монтаж 2

Иванова Наталья. От вольнолюбия до террора: короткий путь туда и долгая дорога обратно 2
Игнатьева Нина. Печальный дефицит 1
Кондратьев Вячеслав. Идет война... киношная 2
Кудрявцев Сергей. Oliver Stone — The Wall 1
Лаврентьев Сергей. Жаворонки еще на нити 2
Марголит Евгений. «Свято место пусто...» 1
Плахова Елена. В зоне 7
Попов Дмитрий. Бог умер 3
Притуленко В. Здесь тебя не встретит рай 3
Реймерс Н. — Шумаков С. В жанре апокалипсиса . . . 2
Смирнова Дая. Аутсайдеры, вперед! 9
Шемякин Андрей. Про что кино? 7
Шепотинник П. Короткий фильм об убийстве 7

Необязательные заметки

Гнедовский Михаил. Горизонты и «горизонты» 6
Дмитриев Владимир. «Ника» и ее соискатели 4
Москвина Татьяна. Наивное письмецо 1
Муратов Сергей. Почему документальное кино не принадлежит народу? 8
Сиривля Н. На том же месте... 2
Шепотинник Петр. Идеалисты с «Малой земли» 12
Щербаков Константин. Улыбка Кабирии? 9

Анкета «ИК»

«Я» и массовая культура (Волкогонов Дмитрий, Давиташвили Джуна, Денисов Эдисон, Евтушенко Евгений, Завадская Е. В., Карабчиевский Юрий, Кончаловский Андрей, Парщиков Алексей, Петров Аркадий, Пригов Дмитрий, Селюнин Василий, Толстая Татьяна, Урнов Д. М.) 6
Анкета кинокритиков «ИК» . . . . . 1—4
Анкета кинокритиков «ИК» (спецвыпуск) 6

Беседы за рабочим столом

Агранович Михаил. Победа в кино бывает только общей *(Беседу ведет Д. Салынский)* 2

Взгляд

Москвина Татьяна. «Глобальное кино» Петроградской стороны 7

Дискуссии

Плахов Андрей. Легкость самообмана 10

Интервью «ИК»

Аксенов Василий: «Я в основном пишу для русских читателей...» *(Интервью ведет Владимир Синельников)* 3
Познер В. Человек — массовый успех (*Интервью ведет В. Фляркорский*) 6

Лаборатория

Соединима ли ржавая вилка от криминального аборта с Ричардом Гиром? 6

Новая волна?!

Апрымов Серик. Наперекор мифу *(Интервью ведет Гульнара Абикеева)* 9
Зархи Нина. Другое кино 9
Иенсен Т. Серьезные ребята 9
Карпыков Абай: «Пришло новое поколение...» *(Интервью ведет Алла Гербер)* 9
Килибаев Бахыт. Опыт авторского кино *(Интервью ведет Дмитрий Попов)* 9
Лындина Э. Тоска о прошлом в ожидании будущего . . 9
Нугербеков Б. Народный плач 9
Померанц Г. Выйти из лабиринта ненависти 9
Шпагин Александр. В конце, в начале или нигде? 9

Точка зрения

Гусейнов Гасан. «Все великие померли, и мы прихварываем...» 6
Донец Л. Кое-что о кинокритике 1

У нас в гостях журнал «Максла»

Балтаус Янис. К истории латышского кино 10
Клецкин Абрам. «Мы» — это мы 10

Теория, история

Богомолов Юрий. По мотивам истории советского кино 2, 8
Вайсфельд Илья. Возродим традицию! 11
Вартанов Ан. «Сотри случайные черты...» 2
Герман Алексей. Высокая простота 6
Климонтович Н. Они как шпионы 11
Латышев Анатолий. «Группа читателей» — это был Сталин 12
Латышев Анатолий. Две Сталинские премии 11
Левин Е. Пять дней в 49-м . . . . . 1—3
Маматова Лилия. Модель киномифов 30-х годов 11
Норштейн Ю. «Огненное искушение» 6
Тарковский Андрей. Лекции по кинорежиссуре *(Публикацию подготовили К. Лопушанский, М. Чугунова)* . . . . . 7—10
Фомин Валерий. «На братских могилах не ставят крестов...» . . . . . 1—3
Черненко Мирон. «Мы будем петь и смеяться, как дети», или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино 11
Ямпольский Михаил. Цензура как торжество жизни . . . 7

Дискуссии

Кино тоталитарной эпохи . . . . . 1—3

Диалог с читателем

Бойко Галина. «Я просто люблю Сталина...» 12
Левин Е. Быль или не быль? 4
Махлина Светлана. День, который всегда со мной . . . 12
Михайлов Л. А. Один существенный перекос 4
Ронкин В. Жертва? 7
Селезнев Виктор. Был ли Эйзенштейн конформистом? . . 4
Смольняков Мефодий. Андрей Тарковский как религиозный мыслитель 8
Топешкин А. «Сталкер»?.. Это очень просто! 7

Иллюзион

«Багдадский вор», Великобритания (А. Дорошевич) . . . 6
«Дневник сельского священника», Франция (Нина Цыркун) 3
«Забытые», Мексика (Ольга Рейзен) 8
«Земля», СССР (Евгений Марголит) 12
«Расёмон», Япония (Виктор Гульченко) 12
«Тимур и его команда», СССР (Вячеслав Шмыров) . . 6

Интервью «ИК»

«Новый Вавилон»: стареют ли фильмы? *(Беседу с Леонидом Траубергом ведет Наталья Нусинова)* 4

К 45-летию Победы

Долгий путь к правде 5
Лаврентьев С. «Суворов»: на взгляд солдата 5
Латышев Анатолий. «Суворов»: на взгляд полководца . . 5
Сталин И. В. Речь в Большом Кремлевском дворце 5 мая 1941 года *(Публикация, предисловие и заключение А. Латышева)* 5
«Тяжко, товарищи!» Обсуждение фильма «Мир входящему» *(Публикацию подготовил В. Покровский)* . . 5
Шпагин Александр. Свет неугасшей «Звезды» 5

Мемуары и публикации

Габрилович Евгений. Одна жизнь 4
Дрейден Симон. Полвека с Козинцевым 12
Довженко Александр. «Я потерпел большой урон в жизни» *(Публикацию подготовил Дмитрий Кантор)* . . 9
Керенский А. Ф. Народ и власть *(Публикацию подготовила Е. Белоконь)* 10
Козинцев Григорий. Из рабочих тетрадей. 1969—1971 *(Публикация и примечания В. Г. Козинцевой)* . . . 10
Козинцев Григорий. Из рабочих тетрадей. 1971—1973 *(Публикация и примечания В. Г. Козинцевой)* 12
Марголит Евгений. «Кто под красным знаменем?..» . . 9
Николай Щорс — легенда и реальность *(Публикация Т. Т. Деревянко)* 9
Сталин И. В. Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко «Украина в огне» *(Публикация и вступительная статья Анатолия Латышева)* 4
Троцкий Л. Д. О художественной литературе и политике РКП *(Публикация и комментарий Е. Левина)* . 4
Хейфиц Иосиф. Взлет и падение «Моей Родины» . . 12

Памяти А. Д. Сахарова

А. Д. Сахаров: декабрь 1986 — декабрь 1989 2

Памяти Сергея Параджанова

Антипенко Александр: «Его девиз был — отдавать» (*Беседу ведет Татьяна Ганжара*) 12
Деревянко Татьяна. Вернемся в 1965-й... 12

Параджанов Сергей. Киевские фрески 12
Параджанов Сергей: «...чтобы не молчать, берусь за перо» *(Публикацию подготовил Юрий Морозов)* 12
Параджанов Сергей. Экспромт 12
Письма в Зону 12

Памяти товарища

Жантурин Нурмухан 7
Ованесова Арша 9
Солнцева Ю. И. 3
Федосов Валерий 9

Предчувствие Средневековья

Гребенщиков Борис. Завтра — позавчера 6
Гуревич А. Я. Многозначная повседневность средневекового человека 6
Собеседование первое. Почему? 6
Собеседование второе. За время пути... 6

Советское мифосознание

Алленов М. Очевидности системы абсурдизма сквозь эмблематику московского метро 6
Вайль П. и Генис А. Книга о вкусной и здоровой жизни 6
Мещеряков А. Кто виноват, или Цена культуры . . 6
Раппапорт А. Мифологический субстрат советского художественного воображения 6
Яковлева Г. Советская архитектура послевоенного периода в эпическом ландшафте страны 6

Сценарий

Гребнев А. Старые молодые люди 5
Кабаков Александр. Вам отказано окончательно . . . 7
Кармалита Светлана, Герман Алексей. Гибель Отрара . . 1—2
Корсунский Л. Сумасшедший корабль . . . . . 8—9
Кунин Владимир, Рыжов Ким. Чокнутые 12
Миндадзе А. Армавир! 11
Параджанов Сергей. Киевские фрески 12
Червинский Александр. Лучшие дни нашей жизни . . . 10

Вместо сценария

Сорокин Владимир. Пельмени 6

Сюжеты и факты

Аксель Юлия, при участии Рунина Б. История моего одиночества . . . . . 3—4
Вильчек Вс. Семейный портрет в интерьере истории . . 6
Курганов И. Победа меньшинства *(Предисловие, публикация и комментарии Елены Белоконь)* 9
Пачепа Ион. Красные горизонты 5
Шандор Шара. Ты еще не подох? 10

«ИК». Избранная проза

Анохина Татьяна. Изабелла Бэдфорд 6
Горенштейн Фридрих. Зима 53-го года . . . . . 7—9
Депардье Жерар. Украденные письма . . . . . 7—9
Левин Айра. Ребенок Розмари . . . . . 1—5

Автоисследование

Ерофеев Виктор. Эротической литературы не существует 6

Литературное приложение к рубрике «Автоисследование»

Арцыбашев М. У последней черты *(Публикация Т. Муратовой)* 6
Ерофеев Виктор. Русская красавица 6
Комаров Матвей. Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фридерики Луизы с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и сардинской королевы Терезии *(Публикация Т. Гольдиной)* 6

Поэзия

Галич Александр. Опыт ностальгии 7
Коржавин Наум. Поэма причастности 10
Коржавин Наум. Пусть много смог ты... 7
Миллер Лариса. А на экране, на экране 8

За рубежом

Вайль Петр, Генис Александр. Культ личности. Прага . . 10
Игнатьева Нина. «Из-под каких развалин говорю!» . . . 10
Карцева Е. «Доктор Живаго»: роман и фильм 2
Карцева Е. Лаокоон или Троянский конь? 3
Рейзен Ольга. Мы как шпионы 11
Рябая Инна. Телевидение для всех 6
Соловьев Владимир, Клепикова Елена. Гамлетовы сомнения Кремля: «Как быть с Польшей?» 10
Филимонов Виктор. Зачем мы ходим за три моря? . . . 6

Дискуссии

Плахов Андрей — Разлогов Кирилл. Канн-90: неокадемизм versus неоварварство 12

На фестивальных орбитах

Карахан Л. Маленькие (Пезаро-89, Локарно-89) 4
Плахов Андрей. Под одной крышей (Монреаль-89) . . 4
Савицкий Николай. Западный Берлин-90: знаки надежды . 9
Трошин Александр. «Усталая революция» и метеосводки кино (Будапешт-90) 10
Шепотинник Петр. Индиана Джонс и десять заповедей (Венеция-89) 4

Французская панорама

Анно Жан-Жак: «Меня создали женщины» *(Публикация А. Горячева)* 7
Белопольская В. Наступление настоящего на остальное время 7
Михалкович В. Луи Маль: взгляд и ничто 7
Санда Доминик: «Пророчества феи сбылись» *(Беседу ведет и комментирует А. Брагинский)* 7
Трофименков Михаил. Грехопадение Клода Шаброля . . 7

К 90-летию Луиса Бунюэля

Зильберман Серж: «Хоть я и моложе, я был ему как отец» *(Беседу ведет и комментирует Наталья Нусинова)* 8

К 70-летию Федерико Феллини

Кнабе Г. Рим древний и Рим современный в «Риме» Феллини 1
Норштейн Юрий. Феномен Феллини *(Беседу ведет Татьяна Иенсен)* 1

Ракурс

Карпентер Тереза. Арнольд Шварценеггер — человек, создавший самого себя 8
Кичин Валерий. Весь этот Фосс 3

Фильм в журнале

Карцева Е. Хичкок для всех 11
Хичкок Альфред. Психоз *(Литературная запись по фильму В. Колодяжной)* 11
Хичкок о Хичкоке 11

Интервью «И К»

Дюлгеров Георгий: «Возвращение из соцлагеря» *(Беседу ведет Виктор Матизен)* 10
Коморовская Майя: «Просто встать...» *(Беседу ведет и комментирует Мирон Черненко)* 10
Коста-Гаврас, или Признания «пропавшего без вести» *(Беседу ведет и комментирует А. Брагинский)* . . . 12
Макавеев Душан: «Я живу на углу бульвара Ленина и улицы Джона Кеннеди» *(Интервью ведут Эндрю Хортон и Михаил Брашинский)* 3

Досье «И К» *(рубрику ведет С. Кудрявцев)*

Андонов Иван (Болгария) 9
Андраш Ференц (Венгрия) 2
Аттенборо Ричард (Великобритания) 3
Бельмондо Жан-Поль (Франция) 7
Брандауэр Клаус Мария (Австрия) 11
Бюжо Женевьев (Канада) 5
Готар Петер (Венгрия) 5
Гутьерес Алеа Томас (Куба) 4
Данелюк Мирча (Румыния) 5
Денёв Катрин (Франция) 11
Дэвис Джуди (Австралия) 4
Дюлгеров Георгий (Болгария) 4
Жирардо Анни (Франция) 2
Кардинале Клаудия (Италия) 4
Кингсли Бен (Великобритания) 9
Коннери Шон (Великобритания) 7
Ланкастер Берт (США) 8
Маль Луи (Франция) 8
Мастроянни Марчелло (Италия) 3

Махульский Юлиуш (Польша) 5
Менцель Иржи (Чехословакия) 1
Новицкий Ян (Польша) 11
Ольбрыхский Даниэль (Польша) 1
Пивоварский Радослав (Польша) 9
Пуэнсо Луис (Аргентина) 1
Ришар Пьер (Франция) 8
Сандрелли Стефания (Италия) 9
Спейсек Сисси (США) 2
Ульман Лив (Норвегия) 12
Фигура Катаржина (Польша) 7
Хэкмен Джин (США) 12
Чаплин Джералдина (США) 5
Черхальми Дьёрдь (Венгрия) 1
Юсефсон Эрланд (Швеция) 12
Чемпионы по кассовым сборам 6
Анкета «ИК» 12

Советские фильмы, о которых писали в «ИК» в этом году

«Астенический синдром» (Дмитрий Попов) 3
«Батюшка» (Сергей Богдановский) 8
«Бахыт. Первая кровь» (Э. Лындина) 9
«Бродячий автобус» (Н. Игнатьева) 12
«Бумажные глаза Пришвина» (Татьяна Москвина Андрей Шемякин) . . . 7
«В городе Сочи темные ночи» (Зара Абдуллаева) . . 6
«В ответе ль зрячий за слепца...» (Алла Гербер) . . 1
«Влюбленная рыбка» (Нина Зархи) 9
«Восхождение на Фудзияму» (А. Егоров) 2
«Господин оформитель» (В. Михалкович) 7
«Даждь нам днесь» (Андрей Турков) 8
«Дни затмения» (В. Михалкович) 7
«Жена керосинщика» (В. Михалкович) 7
«Жоктау. Хроника мертвого моря» (Б. Нугербеков) . . . 9
«За все в ответе» (Беседа за «круглым столом» с участием А. Ананьева, В. Башмачникова, В. Гульченко, А. Титова, Г. Чертова, А. Школьникова) . . . 3
«Замри-умри-воскресни» (Елена Стишова) 11
«Интердевочка» (Виктор Гульченко) 1
«Караул» (Татьяна Москвина 7
П. Шепотинник) 7
«Катала» (Нина Зархи) 6
«Конечная остановка» (Александр Шпагин) 9
«Леди Макбет Мценского уезда» (Л. Аннинский) . . . 2
«Ленинградская кинохроника», 1989, № 1—2 (Людмила Джулай) 3
«Месть» (Г. Померанц) 9
«Миссия» (Ирина Добровольская) 4
«Монастыри на Руси» (Сергей Богдановский) 8
«Мы» (Абрам Клецкин) 10
«Оно» (Л. Аврутина 2
Татьяна Москвина) 7
«Ошибки юности» (Евгений Марголит) 1
«Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным» (О. Ковалов) 6
«Площадь Революции» (Наталья Иванова) 2
«Под благодатным Покровом» (Сергей Богдановский) . . 8
«Посвященный» (Татьяна Москвина 7
Е. Плахова) 7
«Посетитель музея» (Андрей Еремин 8
Татьяна Москвина) 7
«Смиренное кладбище» (Виктор Гульченко) 3
«Советская Карелия», 1988, № 11 (Людмила Джулай) 3
«Спаси и сохрани», режиссер Л. Попов (Игорь Дедков) 1
«Спаси и сохрани», режиссер А. Сокуров (Лилия Аврутина . . 8
Татьяна Москвина) . 7
«Сталин с нами?» (Л. Донец) 4
«Сталинград» (Вячеслав Кондратьев) 2
«СЭР» (В. Притуленко) 3
«Так жить нельзя» (Станислав Говорухин — Игорь Кохановский 12
А. Липков) 7
«Толкование сновидений» (Лев Рошаль) 11
«Трое» (Т. Иенсен) 9
«Усталые города» (Н. Реймерс — С. Шумаков) 2
«Храм» (Сергей Богдановский) 8
«Хроника демонстрации» (Людмила Джулай) 3
«Человек на трибуне» (Лен Карпинский) 4
«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (Илья Ценципердт 10
Мирон Черненко) 10
«Чернов» (М. Швыдкой) 11
«ЧП районного масштаба» (А. Егоров) 2
«Шок» (А. Егоров) 2
«Я служил в охране Сталина» (Л. Донец) 4

Зарубежные фильмы, о которых писали в «ИК» в этом году

«А теперь куда?» («А сега накъде?»), Болгария (Сергей Лаврентьев) 2
«Атлантик-сити» («Atlantic City»), США (В. Михалкович) 7
«Боны и покой» («Bony a klid»), Чехословакия (Нина Игнатьева) 1
«Бэтмен» («Batman»), США (П. Шепотинник) 6
«До свидания, дети» («Au revoir, les enfants»), Франция (В. Михалкович) 7
«Доктор Живаго» («Doctor Zhivago»), США (Е. Карцева) 2
«Допрос» («Przestuchanie»), Польша (Нина Игнатьева) . 10
«Друг моей подруги» («L'ami de mon amie»), Франция (В. Белопольская) 7
«Зеленый луч» («Le Rayon vert»), Франция (В. Белопольская) 7
«Индиана Джонс и последний крестовый поход» («Indiana Jones and The Last Crusade»), США (Петр Вайль, Александр Генис) 10
«Крепкий орешек» («Die Hard»), США (А. Максимов) . . 6
«Кто подставил Кролика Роджера» («Who Framed Rodger Rabbit»), США (И. Багратиони-Мухранели) 6
«Маски» («Masques»), Франция (Михаил Трофименков) . 7
«Последнее искушение Христа» («The Last Temptation of Christ»), США — Канада (Николай Пальцев) . . 8
«Уолл-стрит» («Wall Street»), США (Сергей Кудрявцев) . 1
«Четыре приключения Ренет и Мирабель» («Quatre aventures de Renette et Mirabelle»), Франция (В. Белопольская) 7

ФИЛЬМОГРАФИЯ . . . . . 1—5, 7—12

Лаура Дерн, исполнительница главной роли в фильме Дэвида Линча «Дикое сердце» (Гран-при Каннского фестиваля в 1990 году).
Беседу критиков Андрея Плахова и Кирилла Разлогова читайте в номере

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО
Цена 1р30к

В 1991 году «Искусство кино» публикует:

ДОСТОЕВСКИЙ В КИНО. Из опыта мастеров отечественного и зарубежного экрана.
ЖАН-ЛЮК ГОДАР. НА ПОСЛЕДНЕМ ДЫХАНИИ.
ИНГМАР БЕРГМАН. ПЕРСОНА.
П.-П. ПАЗОЛИНИ. ТЕОРЕМА.
ЛИЛИАНА КАВАНИ. НОЧНОЙ ПОРТЬЕ.
ДИРК БОГАРД. Как я работал с ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ. Главы из книги.
РОЖЕ ВАДИМ. Три самые прекрасные женщины (БРИЖИТ БАРДО, КАТРИН ДЕНЕВ, ДЖЕЙН ФОНДА).
ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. КЕНГУРУ.
ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН. ИСКРА.
В разделе «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ» и в рубрике «МИР ДУШИ»: А. ИЗГОЕВ. «Соцреализм, культура и большевизм», а также другие работы из сборников «Проблемы идеализма», «Из глубины», «Судьбы России», «Из-под глыб».
С. П. МЕЛЬГУНОВ. ЗОЛОТОЙ НЕМЕЦКИЙ КЛЮЧ БОЛЬШЕВИКОВ.
ЛУИС ФИШЕР. ЖИЗНЬ ЛЕНИНА. Главы из книги.
ЖАН-ПОЛЬ САРТР. ЗИГМУНД ФРЕЙД. Фрагменты сценария.
И. КВИРИКАДЗЕ. Американская блядь, или Путешествие по России с папой-алкоголиком. Сценарий.
В рубрике «СВОБОДНАЯ ТЕМА»:
статьи С. Лёзова, Б. Вайля, Ю. Арабова.
Свою персональную рубрику «ВОПРОСЫ И МЫСЛИ» продолжит А. ГЕЛЬМАН.
Один из номеров будущего года будет подготовлен совместно с журналом «СТРАНА И МИР» (Мюнхен).

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничения во всех почтовых отделениях и организациях «Союзпечати».

ЦЕНА НОМЕРА ЖУРНАЛА ОСТАЕТСЯ ПРЕЖНЕЙ — 1 р. 30 к.

12 90